BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 7 - LUGLIO 1955

Sommario

Disegni di Noto Frascà

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 7 - LUGLIO 1955

Breve storia della commedia cinematografica inglese

The more I see of people
the more I am convinced
that they are never good or bad,
merely comic or pathetic.

(Galsworthy)

Premessa

Lo spettatore italiano — per quanto regolarmente frequenti le sale cinematografiche e sia ormai edotto sul conto di nomi, figure e fatti dello schermo — non è in genere entusiasta della cinematografia britannica e in certi casi ne ignora anche l'esistenza. A parte il « fenomeno Olivier », la cui popolarità è comunque legata a ristretti circoli culturali, non è minimamente avvertibile nei gusti del pubblico medio carica alcuna d'interesse per i film d'oltre Manica: tanto che, uscito *Moulin Ruoge,* moltissimi lo giudicarono un film americano. Dobbiamo attribuire tutto ciò alla mancanza di un « divismo » britannico, usato il termine in quel senso lato per cui una produzione nazionale a vivaci tinte e marcate caratteristiche influenza anche sul piano del costume i paesi in cui viene esportata. Ma non è tutto. Occorre anche considerare la scarsa possibilità di penetrazione dei film inglesi su un mercato saturo quale è il nostro, né trascurare quella decisa avversione all'anglofilia, nelle sue piú svariate manifestazioni, che contraddistingue l'italiano comune. Senza bisogno di riferirsi a quelle vergognose pulcette giallo azzurre che certi giovinastri da premilitare ostentavano in tempo di guerra — e di cui noi, allora bambini, conserviamo un ricordo pesante come un complesso freudiano —, basterà pensare a co-

me tutto ciò che è italiano appaia separato da un abisso quasi ancestrale con le piú spiccate caratteristiche del costume anglosassone di cui l'Inghilterra è la piú gelosa depositaria. Forse noi italiani proviamo verso gli inglesi quel non certo onorevole sentimento degli scolari genialoidi ma svogliati, continuamente picchiati dai genitori e avvezzi a far colazione con un sorso di pane allorché entrano in antagonismo col compagno lindo, azzimato, condotto per mano da un gran signore, e che peraltro ha spesso il grave difetto di essere anche il primo della classe.

Shaw, è vero, fu rappresentato ed applaudito, ma non sempre in omaggio al di lui reale valore: venne fatto conoscere non tanto perché lo si apprezzasse, quanto per quel che degli inglesi insegnava a disprezzare. E rimase un caso isolato, l'unica nostra apertura culturale oltremanica del novecento. Ci sono le squallide lettrici di Cronin (un altro ritenuto americano!) e i fedeli borghesi di Maugham: poi, piú nulla. In compenso abbiamo una critica letteraria attenta a quanto avviene nell'Isola. Ma la critica cinematografica? Non pare: quando facemmo le nostre brave ricerche bibliografiche per questo saggio ci trovammo quasi a brancolare nel buio. Dobbiamo comunque dare atto a Giulio Cesare Castello di avere non troppo tempo fa scritto (in « Cinema », n. 133, pag. 276-277): « *...ormai la commedia inglese potrebbe essere suscettibile di approfondita considerazione in sede storica...* » in quanto « *... costituisce ormai un " genere " vero e proprio, con un suo patrimonio storico ragguardevole, che lo rende degna di passare, con un suo significato, alla storia del cinema* » quale « *specchio amabilmente ed elegantemente deformato di una società tradizionalistica, con il suo conservatorismo, le sue " hobbies ", il suo fondamentale senso dell'umorismo* » [1]

Avendo, come è ovvio, avvertita anche noi quest'esigenza, ci rimane da spiegare, o meglio da anticipare, il perché attribuiamo una fondamentale imporanza alla commedia cinematografica inglese. La vecchia affermazione di Léon Moussinac, secondo cui gli inglesi non hanno mai avuto una cinematografia a carattere nazionale, è ormai superata dai tempi. Una prima scuola britannica, artisticamente e storicamente valida, si formò ai tempi dei famosi documentari del G.P.O. (da *Nightmail* a *Shipyard*, da *Coalface* a *Industrial Britain*), che negli anni prece-

---

[1] Castello aggiungeva: *onde addito ai circoli del cinema l'opportunità di dedicarle un'esauriente rassegna...* illudendosi sulla vitalità di questi organismi oggi in grazioso stato di coma.

denti la seconda guerra mondiale portarono quelle caratteristiche irripetibili di stile che creano una tradizione nazionale. Adesso, poi, nel piú pertinente ambito del film spettacolare, crediamo di riconoscere nella commedia cinematografica satirica di costume i segni della tradizione e del gusto, dell'abilità narrativa e del fondamentale ottimismo che hanno sempre formato la parte piú autentica della cultura britannica.

Se i nostri lettori ci seguiranno fino in fondo non è improbabile che finiscano per concordare sulla necessità di questo esame. Ad essi fin d'ora chiediamo venia per le omissioni in cui potremo incorrere, pregandoli di attribuirle almeno in parte alla scarsezza delle fonti di cui abbiam potuto servirci.

Le origini

Nel 1933 un ungherese che aveva girato mezzo mondo e godeva già di vasta rinomanza, il futuro « Sir » Alexander Korda, realizzò in Gran Bretagna un film la cui eco perdura ancora e che tutte le storie del cinema hanno ampiamente illustrato: *The private life of Henry VIII* (Le sei mogli di Enrico VIII). Fu un enorme sforzo produttivo, il primo *kolossal* da cui prese le mosse lo straordinario incremento che doveva culminare nel *boom* degli anni 1935-36 e nella conseguente, inevitabile crisi dell'immediato anteguerra. Benché sia stato sopravalutato, il film di Korda riveste in realtà una notevole importanza. In primo luogo perché dimostra come la moda del film biografico potesse arricchirsi di elementi diversi dalla accurata ricostruzione storica, cui si era quasi sempre aggiunta la reverente glorificazione del personaggio trattato: Korda e i suoi sceneggiatori Wimpers e Biro si permisero invece di pescare a piene mani nella vita del gran re tutti quegli elementi satirici, tutti quegli aspetti di costume che maggiormente giovassero a fini produttivi. Enrico VIII venne cosí tratteggiato come una specie di simpatico Barbableu, un'immagine che gli sguardi sornioni e le occhiatine maliziose di Laughton ampiamente ricordavano. Inoltre, *The private life of Henry VIII* uní al tono burlescamente spregiudicato cui si è accennato un certo qual spiritaccio corrosivo, che lungi dal centrarsi sulla figura del re investiva cortigiani e mogli, buoni e cattivi, superando le convenzioni del tradizionale *fair play*, fino a mettere in ridicolo il « bello ed eroe » impersonato da Donat. Sta di fatto però che anche questo appa-

rente sarcasmo rivoluzionario affondava le sue radici in quel tradizionalismo tipico del costume inglese. Il quale si notava in alcuni particolari minuti — come quel descrivere il combattimento dei galli solo attraverso *silohuettes,* omaggio al rispetto britannico per gli animali —, ma sopratutto emergeva e dava in un tono tutto particolare al film dall'obbiettività staccata con cui i personaggi erano descritti. Non giudizi né condanne, niente indice puntato su questo e su quello: Korda raccontò una storia comica di fatti umani minimizzando la portata regale degli avvenimenti. In questo risiede, a nostro avviso, il pregio maggiore di questa opera-caposcuola, che peraltro si avvalse anche di una serie di intelligenti trovate sonore e della bella fotografia di Périnal.

Il lettore si stupirà che, in un paese con una tradizione letteraria e teatrale decisamente improntata all'*humour,* nella patria di Dickens e di Shaw, la prima vera commedia venga realizzata solo nel 1933, in epoca relativamente recente. Ma noi, a parte una serie di *poursuite* ed alcuni filmetti interpretati da comici del varietà, non abbiamo trovato nulla di antecedente al film di Korda, da considerare come capostipite di quello che oggi è diventato un vero e proprio genere. Il motivo di tale singolare carenza è probabilmente da ricercarsi nell'abbondante influenza delle diverse cinematografie mondiali, che avevano indirizzato la produzione britannica nel genere melodrammatico, poliziesco o storico. Tramutatasi poi quest'influenza in una immigrazione di uomini rappresentativi, dalle diverse crisi economiche dei propri paesi costretti a cercare lidi migliori, fu allora, proprio per una estrema ironia della storia, che la commedia cominciò a svilupparsi. Abbiamo detto di Korda e del suo *Henry VIII*: fu l'ungherese a scritturare tre anni dopo René Clair, il maestro dell'umorismo francese. Clair, quando la storia avrà fatto giustizia di tanti falsi idoli stagionali, avrà un titolo di piú per essere ricordato: quello di avere scoperto con *The ghost goes west* (Il fantasma galante) la corda segreta che vibrava nello spirito degli inglesi aprendo la strada ad un cinema nazionale britannico. Questo insuperabile poeta dello schermo seppe coniarsi la ricetta piú completa: fantasmi, ironia sugli scozzesi, presa in giro dei sempre piú ricchi americani, aperture cristalline su limpidi paesaggi di campagna, vecchi castelli, cornamuse, un parlato ricco di battute frizzanti! Come avevano incassato il colpo basso tirato da Korda, cosí gli inglesi sorrisero dello

stesso incantato sorriso di Clair, il quale dimostrò di avere profondamente assimilato lo spirito del paese dov'era andato a lavorare. Bando, fantasma innamorato, che chiedeva alle ragazze: « *Che differenza c'è tra un cardo in fiore e un bacio al buio?* » [1] è a nostro avviso il primo personaggio veramente rappresentativo del cinema britannico. Precorre quasi la perfetta tipizzazione stilizzata di Guinness, tratteggia — quando sdoppiatosi diventa il giovane contemporaneo — l'inglese innamorato delle proprie vecchie cose ed insofferente a lasciarsele portar via. Clair capí, attraverso un film che molti han voluto relegare tra le sue cose minori, che cominciava per gli inglesi un pesante cammino verso Damasco. Partiva con tutte le vecchie cose sue il vecchio fantasma e partiva per gli Stati Uniti un po' della vecchia e gloriosa dignità britannica. Stava per sorgere un nuovo potere che non avrebbe avuto l'aspetto bonario di Eugène Pallette: il sorriso finale, appena forzato, malcelava, appunto perché tale, un'ombra di amarezza.

Sia Korda ché Clair, dunque, si britannizzarono: Korda migliorando il proprio gusto, Clair aprendo una parentesi che si sarebbe protratta per tutto il soggiorno americano, in cui il *fantasma* avrebbe sempre giocato il suo ruolo, sfaccettandosi in streghe, omini che leggono nel futuro e cadaveri semiseri. Uno stile proprio mantenne invece nello stesso periodo Friedrich Feher, un altro straniero, autore di uno tra i meno conosciuti e nello stesso tempo piú apprezzati film della storia del cinema (una specie di *Greed,* in tutt'altro genere). Questo ungherese, che era stato attore [2], fu nel 1936 regista e musicista di *The robber simphony* (La sinfonia dei briganti). Era la storia di una banda di briganti, intendendo il termine banda nella doppia accezione italiana: ché questi banditi, i cui atteggiamenti non dovevano essere in sostanza molto dissimili da quelli della *Beggar's opera,* agivano travestiti da suonatori, incantando i derubati al suono di melodiose armonie. Entravano a un certo punto nella vicenda un pianino meccanico condotto da una famiglia mista di uomini e di animali, e dentro il pianino c'era un favoloso tesoro cui i

---

(1) Nel testo originale, il fantasma che si chiama Murdock, propone come indovinello: « *Qual'è quel fiume lontan da qui con quattro sillabe tutte con l'« i »?*

(2) Era stato Francis, il protagonista pazzo del *Gabinetto del dottor Caligari* (1919) di Wiene, film di cui per un certo tempo tentò di attribuirsi la paternità.

briganti davano la caccia. Si può facilmente immaginare quale ininterrotto susseguirsi di trovate si scatenasse e quanto la musica recitasse nel film un ruolo dominante. Feher, dicevamo, scrisse la musica e l'operatore fu il grande Eugène Schufftan, la troupe comprendeva numerosi attori francesi. Se Korda aveva ridestato l'humour degli inglesi e Clair ne aveva sbrigliato la fantasia, Feher portò il gioco al parossismo. Era giusto che entrasse a questo punto in scena l'uomo che nella sua opera letteraria si era fatto beffe del reale e dell'irreale, del presente e dl futuro: H. G. Wells. Per lo schermo egli scrisse *The man who could work miracles* (L'uomo che poteva fare miracoli), che Lothar Mendes — un tedesco, stavolta — diresse per la London. Era la storia di un commesso che improvvisamente si accorgeva di esser dotato di poteri soprannaturali. Tutto un mondo nuovo si schiudeva per colui che era stato un poverissimo di spirito, ma il muro di ferro del conservatorismo improvvisamente lo frenava: come usare di poteri cosí enormi senza infrangere le regole della buona educazione? Il commesso Fotheringay rinunciava, da buon inglese. Questa apertura del soprannaturale verso i costumi umani, nella fattispecie tipicamente inglesi, portava il discorso su un piano piú concreto. Fu allora che un regista inglese, allora alle prime armi, Carol Reed, realizzò *Bank Holiday* dove, attraverso una serie di episodi viene descritto un giorno di festa a Londra. Il popolo entrava cosí a vele spiegate nella produzione cinematografica inglese, e la vacanza, tipico *hobby*, serviva a prendersi gioco dei propri simili, ma senza malizia, con simpatia; una caratteristica inevitabile, questa: proprio sulle cose per cui si ha un sincero affetto è possibile scherzare. Cosí, a poco a poco, gli inglesi cominciarono ad andare alla ricerca del proprio cinema nazionale: Victor Saville, che poi emigrerà in America, aveva già realizzato un film non troppo degno di memoria: *The good companions*, una commedia di genere picaresco. Seguí Anthony Asquith con *French without tears*, cosparso di quel tono limpido, soavemente spirituale e delicatamente psicologico, tipico di questo regista, e poi ancora Clair, con *Breack the news*, un'operetta musicale non certo all'altezza del « fantasma ». Potremmo citare, tra i 225 film del 1937, punta massima dell'epoca d'oro, diverse altre commedie, che però non han lasciato tracce. In seguito verranno la crisi e la guerra. Altri temi urgeranno, ben piú scottanti.

Shaw or not Shaw?

Il lettore ci perdonerà se, tracciando un rapido panorama delle origini, abbiamo volutamente taciuto di un film che, realizzato nel 1931, cioè due anni prima di *The private life of Henry VIII,* aprirebbe, a rigor di cronologia, la serie delle commedie cinematografiche inglesi. Intendiamo parlare di un famoso atto unico di G. B. Shaw, conosciuto anche in Italia: *How he lied to her husband* (Come lui mentí al marito di lei). Questo film, che è anche il primo tratto dalle opere del grande irlandese, non fu altro che una fedele e piatta trasposizione cinematografica della commedia. Shaw si era scelto la *troupe* adatta, volle una serie infinita di complicate garanzie, e poi magnanimamente concesse l'autorizzazione a filmare. Si apriva un ciclo? In un certo senso sí; ma i risultati avrebbero corrisposto alle aspettative? Diremmo di no. (1)

I piú noti film tratti dalle opere di Shaw sono *Pigmalion, Major Barbara, Caesar and Cleopatra* e *Androcles and the lion.* Se Gabriel Pascal non fosse morto la serie continuerebbe e continuerebbero le sensate rimostranze della critica e del pubblico piú accorto. E' proprio il caso di dire « cui prodest? », a chi giovavano questi film? Non certo a Shaw, la cui fama e i cui limiti non ne vennero minimamente alterati; in qualche caso neanche alla cassa: *Caesar and Cleopatra,* ad esempio, fu un solenne fiasco. Bisognerebbe allora credere che la loro realizzazione corrispondesse ad un bisogno di divulgare con i mezzi del cinema lo spirito britannico, che è quanto oggi sta avvenendo con le commedie tradizionali. Ma non si otteneva neanche questo e vedremo perché. L'unico vantaggio, ma vogliamo concederlo solo per compiacenza, sarebbe questo: se in un ipotetico domani il teatro scomparisse come spettacolo dalla faccia della terra, i quattro film di cui parliamo resterebbero a testimonianza di quei molteplici aspetti dell'arte dell'Irlandese che Camillo Pellizzi ha cosí bene individuati nel suo « Teatro inglese del 900 ». In tal senso *Major Barbara* rappresenterebbe il « femminismo », *Caesar and Cleopatra* il processo di svirilizzazione dei grandi personaggi storici attraverso i mezzi della satira, *Androcles and the*

(1) Un altro paio di film tratti da Shaw sono i due *The chocolate soldier,* realizzati in U.S.A. — uno del '14 e l'altro del '39 — dall'operetta di Oscar Strauss ispirata a « The arms and the man ».

lion la tematica del «buon selvaggio» ed infine *Pygmalion* l'umanitarismo vago, il primato delle classi umili e delle persone colte. Troppo poco, comunque, se è vero che a noi stanno a cuore i valori artistici dell'opera filmica: i quali qui mancano per motivi svariatissimi, primo tra tutti l'assenza delle peculiari caratteristiche del linguaggio cinematografico. Il cui uso si rende ovviamente indispensabile anche in opere tratte dal teatro ed è, come è stato piú volte dimostrato, possibile solo che l'autore del film ne abbia le capacità: basti pensare alla lezione data da Wyler con *Detective story* e si vedrà subito come si possa fare un prestigioso film mantenendo quasi inalterato il testo, muovendosi addirittura come sulle tavole di un palcoscenico: ma Wyler comprese che il campo-controcampo tradizionale doveva essere superato, che l'azione, pur muovendosi per diverse direttrici, poteva articolarsi in un'unità narrativa attraverso la composizione stilistica del quadro cinematografico!

Questa mancanza di fantasia nei traduttori delle opere shawiane non sarebbe il male maggiore se, visionandole, non ci si accorgesse di quanto il cinema sia stato allergico allo stile drammatico di G. B. S. I cui personaggi hanno una psicologia tutta parlata (e probabilmente in ciò risiedono i valori ed i limiti cui accennavamo) che acquista dimensioni solo nella relativa lentezza dell'azione scenica, ma perde in sfaccettature nella narrazione cinematografica, per sua natura piú rapida.

I tentativi di Pascal erano pertanto minati alla base da un inguaribile male, potenzialmente contagioso, per di piú, per la piú similare produzione cinematografica. Il prestigio di cui godeva il divulgatore di Shaw avrebbe potuto indurre i giovani registi formatisi nell'immediato dopoguerra a indirizzarsi sulla sua stessa strada. Infatti le riduzioni cinematografiche di commedie di Oscar Wilde: *An ideal husband* e *The importance of being Earnest* si muovono pressappoco sulla falsariga delle riduzioni shawiane. Ma è da rilevare che esse sono opera di uomini provenienti dal vecchio cinema inglese, Korda e Asquith. I giovani, sotto l'impulso di piú rivoluzionarie spinte (Cavalcanti e Balcon) avrebbero agito diversamente.

Varrà ad ogni modo la pena di dire due parole su questo teatro filmato britannico; ché in Shaw e Wilde sono presenti tradizionali elementi di satira che in seguito ritroveremo. Il migliore tra questi film fu senza dubbio *Pygmalion* realizzato da

Asquith con la collaborazione del povero Howard, il cui contributo come è noto non si limitò alla saporosa interpretazione del protagonista. Questo film è certamente la migliore rappresentazione shawiana cui ci sia stato dato di assistere, e, unico tra tanti, contiene anche qualche pallido tentativo di trasposizione cinematografica. Come, ad esempio, la scena iniziale sotto i portici del teatro, realizzata con un ritmo di montaggio assai spigliato, o come nel rapido succedersi della « civilizzazione » della fioraia, cui Wendy Hiller prestò il suo petulante, caparbio e pure dolcissimo volto. Gli autori si presero anche qualche libertà nel finale, che non è certo analogo a quello della commedia, e composero uno spettacolo i cui pregi di recitazione fecero dimenticare un certo semplicismo della regia. C'era anche un commento musicale, dovuto nientemeno che ad Arthur Honegger, ma noi italiani, per oscuri motivi, non potemmo goderne. Uscito quando già cominciavano le discussioni sul « cinema cinematografico » *Pygmalion* ottenne contrastanti accoglienze; oggi gli si può assegnare un posto nella storia del cinema, onore che non toccherà probabilmente ad *Androcles and the lion,* un film tuttavia gustoso che ricordiamo con piacere, forse per averci dato un'immagine della romanità cristiana scevra di convenzionalismi, rovesciando l'ottuso « culturalizzarsi » degli americani al cospetto di simili argomenti. La simpatica evidenza dei personaggi e una sceneggiatura abbastanza scaltrita che rendeva vivaci certi passaggi, diede piacevolezza, inoltre, alla narrazione. Non altrettanto diremo di *Major Barbara,* preciso esempio di quanto l'equivoco cinema-teatro potesse riuscire pernicioso ogni qualvolta lo si tentasse di risolvere sul piano tecnico piuttosto che su quello artistico. Ché in quest'ultima opera le convenzioni teatrali erano all'apparenza pressocché inesistenti, abbondante l'uso degli esterni, complessi i movimenti di macchina: palliativi che lungi dal risolvere il problema sul piano espressivo, invece lo aggravano. E il film risultò insopportabilmente tedioso, appena ravvivato qua e là da battute del dialogo originario che si inserivano assurdamente nel saltellante agitarsi degli interpreti. Né scaltrezza di attori — e questa volta non si trattava della debuttante Deborah Kerr e del corretto Harrison, ma di due interpreti del peso di Rains e della Leigh — riuscí a salvare il piú pretensioso tra i film tratti da Shaw: quel *Caesar and Cleopatra,* che non resse neanche al potente « battage » pubblicitario e sprecò in fatui fondalini un « technicolor » per il cui uso appropriato i tempi erano or-

mai maturi. Anzi questo film rappresenta in un certo senso l'esempio piú indicativo e drammatico di quanto fosse pericoloso allinearsi sulle posizioni di Pascal: il fascino disincantato del testo, uno tra i piú compiuti dell'Irlandese, poteva indurre in pericolosi equivoci, ad apprezzamenti che andassero al di là del consueto dilemma dell'epoca: « E' cinema o non è cinema? ». Questo non avvenne perché *Caesar and Cleopatra* uscí in tempi in cui la chiarificazione sul linguaggio era già matura, ma sui produttori inglesi le tentazioni continuarono a fare una certa breccia. Tanto è vero che, accantonato per un momento Shaw, mentre Pascal meditava su piú genuine imprese, si ricorse a Wilde. E nacque ad opera di Korda quell'*An ideal husband* che, per le elegantissime visioni dei parchi inglesi verdi e quieti, per quelle giubbe rosse della guardie di sua maestà sfavillanti in un sole radiosamente vittoriano, fece fremere di ammirazione i buoni estimatori delle stampe da appendere in salotto. Mentiremmo però se negassimo che il film rappresentò con pulita eleganza un quadro per quanto superficiale tuttavia piacevole dell'Inghilterra « fin de siècle » e documentò i grandi progressi del colore. Piú tardo, piú pretenzioso e assai meno felice fu l'esperimento di *The importance of being Earnest* che pure reca la firma di Asquith. Né si può dire che la freddezza con cui il film si fa accogliere sia imputabile a Wilde. Questi come scrittore, si sa, è essenzialmente legato alla propria epoca, pure piacevole ironia, fatuo folleggiare attorno ad argomenti ancor piú fatui, gusto della forma e spigliatezza di stile ne fanno un autore teatrale ancor oggi gradevolmente rappresentativo. Nel film di Asquith tutte queste cose vennero scheletrizzate, l'aereo gioco della trama divenne greve, i personaggi subirono un processo di compenetrazione umanitaria che nella loro levità burlesca mai avrebbero potuto subire. E questa discordanza tra il costume dell'antico commediografo e la commossa vena psicologica sempre presente nelle opere migliori dell'Asquith portò ad un evidentissimo fallimento, aggravato in chiave tecnica da certi risibili tentativi di cinematografizzare l'azione, come quell'introdurre e concludere la vicenda nei limiti del palcoscenico: quasi un modo banale ed umile di chiedere scusa che ben diversamente avevano risolto sul piano nell'arte Olivier (*Henry V*) e su quello del Costume Autant-Lara (*Occupe-toi d'Amelie*).

Il dopoguerra

La produzione britannica di film di guerra fu come è noto numerosissima: tra il '40 e il '45 vi si cimentarono i migliori uomini della vecchia scuola al cui seguito si andava formando una generazione, in parte proveniente dal documentario in parte dai ruoli tecnici. Tutte le energie della nazione furono mobilitate per sostenere la battaglia del « fronte interno » e per lunghi anni non si pensò ad altro che a propagandare la lotta durissima che la Gran Bretagna combatteva contro i nazifascisti. Ma passata la bufera era necessario accingersi ad una produzione meno drammatica, che noi chiameremmo evasiva, ma che per un paese vincitore, i cui problemi erano piú economici che sociali, doveva servire a ridare il senso della pace riconquistata, dell'intimità ritrovata, dell'integrità del territorio e dei costumi conservata nonostante tutto. Aveva cominciato il solito Korda a proporre, mentre ancora durava la guerra, una commedia di costume: *Perfect strangers* (Intermezzo matrimoniale). Il clima in cui il film si svolgeva era quello dei bombardamenti, di una Londra soffocata dall'orgasmo, nei cui bar si affollavano militari in brevi licenze. Ma l'intreccio non si discostava molto da quelli della commedia tradizionale americana: due sposi, la cui vita coniugale era stata grigia e piatta, si ritrovavano durante una comune licenza dal fronte, e si scoprivano nuovi, come migliori, irrobustiti, e finivano in ultima analisi con l'ammettere di essersi sempre amati. E' facile vedere come in questa storia agisse un certo spirito militaristico, una velata rivendicazione di certi valori umani che la guerra mette in luce. Tuttavia noi ricordiamo con molta chiarezza che la retorica, cosí facile in casi del genere, era in *Perfect strangers* quasi del tutto bandita e non dimenticheremo facilmente la piacevolissima scena nel corridoio del vagone ferroviario, con un'ambientazione spiritosa che dava un sapore gentile all'incontro sentimentale dei due protagonisti. Questa produzione comunque non segna una data importante nella storia della nuova commedia britannica: di peso ben diverso furono due film realizzati tra il 1944 e il 1945: *This happy breed* e *Dead of night.*

Noel Coward, commediografo alla moda, e David Lean, giovane regista di belle speranze avevano cominciato a collaborare nel 1942, con un film di propaganda bellica: *In wich we serve,* dedicato ai combattenti del mare. E un'opera il cui sottofondo

era comunque bellico fu *This happy breed,* venuto in Italia con il titolo « La famiglia Gibson ». Due motivi fondamentali concorrono a dargli insolito risalto: anzitutto la trama, che raccontava lungo tutto un mezzo secolo la vita di una famiglia londinese, unita nel simbolo della casetta con i tetti rossi, del tutto uguale ed allineata con tante altre. Case di piccoli borghesi, di lavoratori la cui vita aveva la caratteristica di essere sempre uguale e appunto per questo sempre bella e varia. Una vita di sacrifici, ignota all'opinione pubblica in cerca di drammoni o di casi limite. In costoro, Lean e Coward identificarono giustamente — come avevano fatto poco prima Launder e Gilliat in *Million like us* (Milioni come noi) — la parte piú sana del popolo inglese. In *This happy breed* in fondo non succedeva nulla d'importante: si costituiva la famiglia, qualcuno si sposava, altri morivano, si soffriva in piccolo delle grandi tragedie della nazione, si godeva nel particolare delle belle insostituibili cose della vita inglese. Questo avvicendarsi or triste or comico, in fondo sempre sereno, ricordava Galsworthy e Dickens, portava un soffio d'intimità e di nostalgia. Quanto al secondo motivo d'interesse, basterà dare un occhiata ai nomi degli sceneggiatori per rimanere sorpresi: essi furono, oltre al regista, Ronald Neame, un operatore, e Anthony Havelock-Allan, un produttore. A noi italiani un terzetto simile unito in fase di sceneggiatura, quando — si dice — lavora l'intelligenza, sembra una profanazione. Eppure in questa ideale collaborazione, in questa forma di civiltà per cui un tecnico ed un finanziere « inventano », lavorano di gusto e di fantasia, risiede il principale segreto dell'altissimo livello *standard* raggiunto dal cinema inglese. Né vale obbiettare che si trattò di un caso limite, di un fortuito incontro di persone dal grande avvenire: ritroveremo ancora questa felice duttilità la cui caratteristica migliore è, ovviamente, di non esser mai sconfinata nella *routine industriale* americana.

Quanto a Lean e Coward, essi continuarono a collaborare. Legarono i loro nomi, assieme a quello del produttore Havelock-Allan, ad un film che esula dalla nostra storia e comunque resta a fatica nel ristretto ambito di qualsiasi storia del cinema per aspirare ad un posto nella storia dell'arte: *Brief encounter,* e realizzarono un'altra commedia di successo: *Blithe spirit* (Spirito allegro), un film che dimostra come una cospicua dose d'intelligenza potesse rendere sapientemente cinematografico un testo teatrale. Le qualità di brio del canovaccio di « Spirito alle-

gro » sono a tutti note. Ma Lean lo arricchí con i mezzi tecnici del cinema, servendosi sopratutto dell'uso di un colore da acquario, in cui si muoveva il fantasma della prima moglie, giocando con spericolata abilità sulle apparizioni e le sparizioni, scorciando i passi morti del dialogo, che risultò scoppiettante, una continua girandola sospesa nell'assurdo le cui fila erano abilmente tenute dall'istrionismo perfetto di Margaret Rutheford. A questa ripresa della collaborazione tra teatro e cinema si contrappose un film singolarissimo, in cui troviamo riuniti alcuni tra i maggiori nomi-chiave della nostra storia. *Dead of night* fu un film ad episodi, diretto da quattro registi, tre scoperte del vecchio Cavalcanti e lo stesso maestro, e prodotto da un uomo che legherà al suo nome le fortune migliori del cinema inglese contemporaneo: Michael Balcon. Quest'uomo quasi calvo, piccolo di statura e con i baffetti, che non somiglia affatto, come egli stesso tiene a dichiarare [« *Io non ho il sigaro in bocca* » ha detto durante la recente settimana del cinema inglese a Roma [1]] al produttore tradizionalmente inteso, era da molti anni in produzione con la « Ealing Studios » e stava per assumerne la produzione. Si assunse il rischio di *Dead of night* e l'esperimento riuscí. Le quattro storie notturne avevano un tono ora drammatico, ora poliziesco, ora satirico. E se quelle dirette da Cavalcanti e Dearden, sopratutto quest'ultima, lasciarono perplessa la critica, le altre due, la prima in un aereo stile medianico e la seconda piacevolmente pickwickiana, sorpresero favorevolmente. Ed i nomi quasi sconosciuti dei giovani registi che le avevano realizzate rimasero all'attenzione di tutti: Robert Hamer, che aveva esordito quasi inosservato con un dramma poliziesco vittoriano dal titolo *Pink String and Sealing*, e il debuttante Charles Crichton, proveniente dal montaggio. Oggi questi due registi dividono con Cornelius e Mackendrick — a parte il singolarissimo « caso Neame » — i migliori posti nel campo della regia leggera.

Prima di addentrarci nel campo della produzione contemporanea passiamo rapidamente in rassegna altri film degni di rilievo dell'immediato dopoguerra. Powell e Pressburger, che ebbero in quegli anni rinomanza internazionale, non ottennero

(1) Anche altre dichiarazioni di uomini del cinema inglese che avremo occasione di citare sono state fatte in occasione di questa « Settimana », una manifestazione di cospicuo interesse culturale, un incontro assai proficuo, una cosa davvero seria in un genere in cui raramente si fanno cose serie.

nel campo dell'*humour* i migliori successi. In questo senso la loro opera migliore rimane *A matter of life and death* (Scala al paradiso) paradossale vicenda di un aviatore americano morto per brevissimo tempo, cui un tribunale celeste ed un bravissimo medico concedono di tornare a godersi l'amore in terra. Quí troviamo tradizionali elementi di satira. Si veda tutta la caratterizzazione dell'« Angelo custode », il nobile decapitato della rivoluzione francese, o il pesante armamentario, tanto terrenamente inglese, di cui è circondato il celeste tribunale. Chi ricorda questo film per il singolare uso del colore (il film era in bianco e nero nelle scene del cielo e in technicolor in quelle terrestri) non si sarà fatta sfuggire neanche la piacevole descrizione del piccolo villaggio inglese, quasi ai bordi della guerra, né il delicato spaziare tra cielo e terra con quella lunghissima scala popolata di aviatori e di crocerossine, di pacifici morti appena un po' piú sereni di quanto non fossero i vivi. Come si vede eravamo ancora nel campo del soprannaturale, il piú comodo, in un certo senso, per la possibilità di giocare tutto di fantasia, di mantenere su un tono sempre credibile la psicologia dei personaggi cosí fluttuanti nell'assurdo, di affidarsi a soluzioni in ogni caso credibili, di scantonare da una realtà che poteva anche non essere piacevole e che solo a prezzo di una piú sapiente maturità si sarebbe potuta affrontare. Questa maturità verrà forse con la crisi che la concorrenza americana comincerà a determinare ai primi del '47. Sta di fatto tuttavia che essa si deve ad uomini nuovi che rovesceranno radicalmente siffatta evasiva visione della vita.

All'ombra della « Ealing »

In un discorsetto piacevolmente paradossale, volutamente infiorato di *boutades* sotto cui è facile scoprire un acuto temperamento di osservatore, Henry Cornelius ha detto: « *Quando sono arrivato in Inghilterra ho trovato un clima pessimo, addirittura peggiore, se possibile, del vitto. Decisi allora che vi si poteva vivere in un sol modo*: *ridendo* ». Parole semplici che nascondono una profonda verità e corrispondono certo a quanto dovette pensare in quello stesso periodo Michael Balcon indirizzando la produzione, fino allora molteplice e non sempre fortunata, della Ealing nel ristretto campo della commedia. Correvano tempi duri anche se la pace era tornata: c'erano raziona-

mento, restrizioni, macerie, il popolo inglese era triste e bisognava farlo ridere. Balcon aveva modesti teatri di posa, doveva temere la concorrenza di produttori ben piú forti e quotati; praticamente, nell'intraprendere il genere commedia, doveva cominciare dal nulla. Ma aveva un'idea in testa: che bisognava dare al pubblico storie familiari, inglesissime, descrivendogli personaggi in cui il pubblico di tutti i giorni si identificasse, in cui vedesse riflesse le proprie virtú ma anche i propri difetti. Non vorremmo fare un'affermazione azzardata, ma ci pare che un filo ideale congiunga la grande scuola del documentario britannico con la *Ealing tradition,* come ormai vien chiamata la caratteristica impronta della casa di Balcon. *Tradition* in inglese vuol dire parecchie cose, anche « stile ». Ora, c'era nello stile dei documentari britannici un respiro ampio, caldo e cordiale. In quel narrare la vita di ogni giorno sia dei minatori che degli addetti al servizio postale si trovava il piglio preciso della cronaca amorevolmente rivissuta. Era a questa realtà quotidiana che anche le storie inventate dovevano riallacciarsi, questa era peraltro la lezione delle cinematografie artisticamente piú fiorenti: gli americani avevano il *western,* i *gangsters,* i film-rivista, tappe obbligate della loro storia; gli italiani il realismo, i sovietici la rivoluzione in atto e gli inglesi dovevano obbligatoriamente mettersi sulla strada dell'*humour,* della visione della vita piacevolmente deformata, degli specchi convessi su cui osservare le proprie aberrazioni per poi trarne esperienze ed insegnamenti. Balcon imboccò deciso questa strada e per prima cosa mise accanto a sé uno sceneggiatore, un uomo singolare che aveva fatto moltissimi mestieri ed aveva una serie di passioni strane: l'antichità, le automobili, i cavalli: T. E. B. Clarke. Uno *sportsman,* forse, ma uno sportsman di grande ingegno che realizzò per la regia di Crichton *Hue and Cry,* un film che il pubblico italiano purtroppo sconosce. Ed è un vero peccato perché *Hue and Cry* fu un piccolo delizioso filmetto. Era in apparenza destinato ad un pubblico di ragazzi, ché ragazzi erano la maggior parte dei protagonisti, componenti una banda di poliziotti in erba sul tipo di quella di *Emilio e i detectives.* Questi ragazzi, che avevano per sfondo dei loro giochi le macerie di Londra, si mettevano ad un certo punto in testa di scoprire un pericoloso quanto astuto criminale. Naturalmente il cattivo lo identificavano, prendendo un colossale granchio, nel pacioso Alastair Sim, e cominciavano a dargli la caccia, secondo una serie di piani bellici. Il film, girato quasi tutto in esterni, si concludeva con un vario-

pinto inseguimento di pretto sapore clairiano, e questo era il pezzo migliore. Ma tutta la storia era spigliata, argutamente raccontata, ricca di situazioni originali e battute divertenti. Perché *Hue and Cry* sia stato ritenuto un *film maledetto* (noi lo vedemmo in occasione di un festivalino dedicato a questo tipo di film) è cosa che non sapremo mai. Forse gli mancò il successo di pubblico, quello stesso che invece arrise pienamente a *Whisky galore,* scritto questa volta da Compton Mackenzie. Questo film, che è stato definito pienamente scozzese, è certo una delle « tavole » su cui si fonda la scuola della commedia inglese. Vi compaiono infatti tutti gli elementi tradizionali dell'*humour* legati alla Scozia e agli scozzesi: un'isola delle Ebridi, i cui abitanti sono tutti morigerati, compiti e tirchi, riceve l'acqua da un battello che la trasporta dal continente. Ma durante la guerra il battello per alcuni giorni non arriva. Sete, naturalmente, sete per tutti. Quanto sollievo quando una nave sconosciuta vi fa naufragio: è una nave cisterna, solo che non porta acqua, ma whisky! A questo punto lo spettatore non può piú chieder nulla al modesto storico, deve mettersi in poltrona e godersi una delle storie piú briose che lo schermo abbia mai mostrato, una storia in cui vivacità e drammaticità si incontravano sovente senza cozzare mai, una storia che ebbe sopratutto il pregio di riuscire viva, familiare come lo erano allo scozzese Mackendrick i luoghi dove venne girata. Gli inglesi vi si ritrovarono, applaudirono e intanto Balcon aveva in serbo un'altra carta buona. Se è vero che gli inglesi sono un popolo di introversi, pronti a venir fuori violentemente appena qualcosa di grosso fa stridere la quotidiana *routine,* non è men vero che sono anche dei potenti pignoli, degli uomini d'affari pronti a tutto osare per mettersi in piacevole gara con un governo che amano, ma non al punto di arrendersi. C'erano molte tasse in quei tempi e T. E. B. Clarke, rimasto tra le sue care macerie, s'incontrò col piccolo occhialuto Cornelius cui piaceva tanto ridere. Nacque cosí *Passport to Pimlico,* la paradossale storia della oscura strada di Londra in cui un giorno, tra le rovine si scopre una carta antichissima: Pimlico appartiene ai Burgundi. I commercianti di Pimlico intravedono la possibilità di giocare in borsa nera, sospinti da un popolino che improvvisamente si scopre sovrano e sbriglia i propri istinti cominciano a rifiutarsi di pagare le tasse, impongono prezzi nuovi, bloccano l'accesso e chiedono il passaporto agli « stranieri londinesi ». E' il colmo della libertà, una gioiosa anarchia! La Ealing aveva davvero

trovato la strada giusta, stava formando una scuola cinematografica specializzata nel genere satirico. E adesso, sempre intorno al 1949, Balcon chiamava a sé il quarto asso: dopo Cornelius, Crichton e Mackendrick toccava ad Hamer. Ed egli realizzò il piú impegnativo tra i film del primo gruppo, un'opera compiuta che meriterebbe un capitolo a parte: *Kind hearts and coronets* (Sangue blu). Voler sceverare tutti i motivi d'interesse di questo autentico gioiello vittoriano sarebbe ardua impresa. A noi preme notare come la formula estetica che ritiene la satira assurta a valore d'arte allorché si libera dalle contingenti strettezze dell'attualità per innestarsi nella storia del costume sia stata anche in questo caso valida. Hamer andò a ricercare nell'età vittoriana il protagonista della sua truculenta storia, lo vestí di panni bastardi dandogli come padre un tenore italiano di dubbia avvenenza e voce, lo presentò in un cimitero, gli fece macchinare ed attuare una serie di delitti orrendi ed assurdi per impossessarsi di un titolo e di un patrimonio, lo condannò dopo che sembrava essersi salvato per femminili virtú a causa di una dimenticanza, la piú banale, legata all'ultimo esibizionismo sfrontato: il memoriale rimane in carcere dopo l'assoluzione. Significa la prova, il capestro. La profonda moralità di questa storia cosí smaccatamente immorale può essere compresa solo se la si raffronta ad esempi piú illustri, di cui ha le genialità e le caratteristiche con in piú la ventata d'irrazionalità che spinge al paradosso. Si pensa a Giuliano Sorel, al dualismo degli eroi di Macaulay e, piú vicino a noi, a Verdoux. Mozart scrisse tanti anni prima la musica per questo film, Tackeray ai primi del novecento ne precorse la fredda e cosciente precisione rivendicando alla letteratura il diritto di dire a fin di bene le cose piú vergognose. Quanto Hamer si rendesse conto di tutto ciò è cosa ben poco importante, sta di fatto che il personaggio interpretato da Dennis Price acquistò man mano, nello svolgersi di un'azione che sembrava inizialmente ristretta al sorriso macabro, una dimensione sempre piú infuocata, una forza di penetrazione umana sempre piú incisa. E quel che è piú singolare, i mezzi adoperati per ottenere effetti cosí significanti furono quelli propri della satira, attraverso grani di diffuso umorismo, attraverso limpidi squarci di teneri paesaggi inglesi, in una puntualissima ambientazione scenografica, con un uso sempre funzionale del linguaggio cinematografico. Risparmieremo ai nostri lettori una piccola antologia, ormai classica, delle vivide trovate di sceneggiatura di *Kind hearts and coronets*. Ricorderemo solo il

formidabile *exploit* di Alec Guinness, paludato sotto otto travestimenti satirici tutti destinati a ricoprire mitissimi vittime del sanguinario protagonista. Questo attore, cosí indissolubilmente legato alla commedia, affrontò subito dopo, per il secondo film realizzato da Crichton, un ruolo realistico di piccolo, quieto inglese, il tradizionale impiegato vestito di scuro e con la lobbia, il Mr. Holland di *The lavender hill mob* (L'incredibile avventura di Mister Holland). E' merito di questo premiatissimo film l'aver fatto conoscere in tutto il mondo il nuovo « genere » inglese, ma proprio per questa sua indiscutibile importanza e per la simpatia con cui lo ricordiamo, noi vorremmo permetterci delle riserve. Che riguardano lo schematismo di una trama, congegnata come un meccanismo ad orologeria, precisa, brillante e appunto come tale assai artificiosa. Questo susseguirsi spedito di trovate che portavano i due compari dall'organizzazione del colossale furto, alla sua realizzazione in piccole « Tour Eiffel » d'oro massiccio, fino alla perfetta trovata finale che ci rivela il narratore non libero e felice, ma simpaticamente ammanettato, provocò a nostro avviso una freddezza eccessiva nella descrizione dei personaggi. Guinness ed Halloway non andarono al di là di una schematizzazione macchiettistica, i loro caratteri rientrarono comodamente in un certo « cliché » di maniera. Lo stesso Crichton — che intanto si cimentava anche in film drammatici — sembrò lasciarsi prendere la mano dal razionalissimo « treatment » di T. E. B. Clarke. Mr. Holland comunque era nato circondato da un cordialissimo successo e da ponderosi riconoscimenti. L'era del buon impiegato inglese, il cui finissimo cervello riesce ad aguzzarsi nella debita misura solo al cospetto di imprese assolutamente mirabolanti, si era aperta. E doveva raggiungere il suo momento di massimo splendore quando Mackendrick realizzò *The man in the white suit* (Lo scandalo del vestito bianco). Su questo film le nostre riserve si fanno minime, si limitano alla convenzionalità del finale, davvero scontato in partenza; in compenso si tratta di un prodotto artigianale perfetto, carico di umori, in cui la paradossale vicenda del vestito bianco destinato a rivoluzionare, con la sua indistruttibilità, tutta l'industria manifatturiera britannica, non rimane fine a sé stessa, ma serve quasi da sfondo ad una polemica sociale che potremmo definire laburista, o per adoperare un termine letterario *manchesteriana*. In fondo il vestito bianco non rappresenta altro che l'evasione del singolo individuo dalle maglie della produttività industriale, aspirazione tradizionalissima dello spirito britannico. Quanto poi

il genio possa riuscire drammaticamente sterile, il film lo documentava attraverso una serie di trovate, come quella, indimenticabile, del vecchissimo magnate, una specie di rudere ossequiatissimo, attorno alla cui intelligenza industriale, ormai data per data anche se naturalmente estinta per arteriosclerosi, si agitavano impazziti di terrore i ricchi industriali. E stavolta davvero Guinness riusciva a creare un personaggio compiuto, con quel volto magro, come ascetico, da sacerdote, con quella sua fiducia cieca nel progresso e nell'intelligenza. Pari infine, a questi risultati di cocente satira, erano quelli ottenuti comicamente, con i mezzi espressivi del cinema sapientemente adoprati: si pensi alla serie di scoppi che caratterizzano bellicamente il perfezionamento dell'alambicco meraviglioso, al *leit-motiv* ossessivo dello stantuffo, alla fotografia metallica e funzionalissima di Douglas Slocombe.

A questi film, che già da soli basterebbero per affidarle un posto sicuro nella storia del cinema, la Ealing ne ha fatti seguire altri, arricchendo costantemente le fonti di ispirazione, sempre aderenti all'osservazione minuta di aspetti del costume inglese. Nel 1952 due film si impongono alla nostra attenzione: *Titfield Thunderbolt* di Crichton — che il pubblico italiano, in compenso edottissimo su *tuniche* e sull'anatomia delle piú robuste madri di famiglia euroamericane, non conosce — e *Genevieve* di Cornelius, giunto in Italia col titolo « La rivale di mia moglie ».

I motori fanno impazzire gli inglesi, come è noto. E soprattutto un senso d'affetto ispirano i vecchi motori, quelli legati agli albori del secolo del progresso, forse per quel tanto di romantico che conservano o forse ancora perché ad essi si legano motivi di purezza, di scapigliato ardimento individuale. Essi non fanno pensare al tradimento perpetrato dalle macchine piú moderne, che han quasi superato con la loro potenza l'umana volontà. Se poi tenerezza per il buon tempo antico vale ancora al di sopra di certo snobismo, è senz'altro vero che il nostro passato è troppo recente per fare a meno delle macchine. Un discorso del genere fa il protagonista di *Titfield Thunderbolt,* storia di una vecchia locomotiva, appunto soprannominata *Tunderbolt,* che la direzione delle ferrovie vuol sostituire con un'altra nuova. Gli abitanti di Titfield si ribellano e cominciano a difendere — costi quel che costi — la loro locomotiva. Il soggetto, come si vede, era uno di quelli in cui la sbigliata fantasia di

Clarke avrebbe giocato un ruolo primario. Ed effettivamente nel film si ritrovano quei motivi di campanilismo, di solidarietà fino all'anarchismo, di gusto delle tradizioni, che caratterizzano l'opera dello scrittore cinematografico inglese. Quanto a *Genevieve,* non si discute di locomotive, ma di automobili. E con molto sapore, specie nella lunga sequenza della corsa finale, ricchissima di trovate umoristiche, Cornelius e lo sceneggiatore Rose hanno messo in risalto la passione del giovane *sportsman* londinese per la sua vecchia macchina del 1905. Un certo manierismo nei rapporti sentimentali tra le due coppie rivali appesantisce la piacevolissima narrazione, i cui maggiori pregi risiedono nell'avere individuato con brillante acume le cause spesso puntigliose di certe aberranti passioni sportive britanniche.

A questo punto ci rimane da parlare degli ultimi film della Ealing a nostra conoscenza. Il piú interessante — sotto un aspetto storico — è *The Maggie,* firmato ancora da Mackendrick e sceneggiato da quel William Rose che sembra il piú quotato erede di T. E. B. Clarke. *The Maggie* è interessante in quanto, benché la trama sia assai diversa, ritornano di scena tutti gli elementi che avevano contribuito al successo di *Whisky Galore!.* C'è la vecchia nave ormai mezza in disuso, ci sono le isole scozzesi, c'è sopratutto l'improvviso erompere di un « affare » che risveglia le coscienze a calamitose imprese commerciali. Come si vede le fonti di ispirazioni cominciano a ruotare su precise direzioni: e il fatto che *The Maggie* conservi valori umoristici originali sta a dimostrare che, una volta trovatine i caposaldi, il genere non tende ad esaurirsi, ma a rinnovarsi e ad evolversi.

Ad un tipo nuovo di commedia appartiene poi *Meet Mr. Lucifer,* ed è interessante notare come in questa vicenda goethiana entri per la prima volta nel cinema inglese un nuovo motivo di satira: quello della televisione, delle aberrazioni ad essa connesse, del nuovo costume che uno spettacolo cosí privato, cosí spaventosamente intimo determina presso un popolo che è stato definito « timidissimo ». Caratteristica che rende un po' stridente quella sorta di esaltazione collettiva di cui è circondato il protagonista di *The love lottery* (L'idolo), un film che aveva in potenza le caratteristiche per riuscire un piccolo capolavoro, solo che al regista Crichton fosse capitato un momento felice come quello che segnò il successo di *Hue and Cry. The love lottery,* invece, non riesce a sollevarsi, specie nella successione degli avvenimenti principali, dalla banalità. Ed è un vero peccato, per-

ché Niven era abbastanza in grado di rendere, con quell'aspetto sufficiente e quel viso eternamente annoiato, il personaggio dell'attore alle prese con i guai della celebrità. Inquadrato nella serie di film con cui il cinematografo « si confessa », e di cui esistono probantissimi esempi, *The love lottery* non vi occupa un posto dominante, se si eccettuano la trovata che lo regge fino in fondo, con l'asta pubblica cui il divo viene sottoposto, ed alcune trovate, in verità piuttosto numerose e felici, che varrà la pena di sottolineare: il produttore con lo studio circondato da busti e ritratti napoleonici, l'antagonismo divistico all'ingresso degli *studios* tra il grande attore e il nuovo idolo dello schermo: un cane; il sogno della protagonista, con quelle orchestre tzigane che emergono dalle pareti, la scena del duello ed infine la nuova « trovata » dell'agente pubblicitario: un Humphrey Bogart sonnolento appoggiato ad un ponte del Tamigi. Ed il film si chiude con un sorriso gradito, pensando a quel che potrebbe capitare ad un « vero » Bogart immerso in quel variopinto clima mezzo italiano e mezzo cosmopolita di Bellagio.

Formazione di una scuola: il « Group 3 »

Appare evidente da quanto si è scritto finora che la Ealing, sia pure nell'avvicendarsi di risultati piú o meno favorevoli, ha creato una ferma e sicura piattaforma per la formazione di tutta una corrente cinematografica. Alcuni produttori collaterali avvertirono fin dai tempi delle prime commedie che qualcosa di nuovo stava succedendo e si rivolsero anch'essi al genere satirico-nazionale. Gioverà comunque avvertire fin d'ora — prima di esaminare brevemente queste commedie prodotte al di fuori degli studi di Balcon — che solo in rarissimi casi esse han raggiunto quei risultati positivi, quel livello di finezza e di buon gusto che caratterizza i film Ealing. Rilevando d'altro canto che raramente in questi ultimi casi era possibile formare *équipes* di elevato valore. Un isolato, il commediografo Peter Ustinov, aveva fatto nel 1947 uno strampalato film intitolato *Viceversa*, giocando esclusivamente sul proprio egocentrismo. Ustinov fu co-produttore, regista ed attore del suo film che si rifaceva agli schemi irreali dei fantasmi e dei luoghi comuni al rovescio. Ad un *tranche de vie* piú moralisticamente impegnata volevano obbedire invece i film tratti dai racconti di Somerset Maugham. Di questi film, sempre diretti da piú registi, in cui si alterna-

vano storie comiche o patetiche, a noi interessa segnalare *Quartet* per la singolare storiella del giovanotto inglese che trascura la moglie perché appassionato degli aquiloni. Ken Annakin diresse questa breve ma ariosa vicenda inserendovi elementi di pretta marca britannica, come la madre complice del figlio contro l'« invadenza » della nuora. E per mantenerci nel campo della satira della vita familiare ricorderemo *Adam and Evelyn,* una delicata storia d'amore in chiave psicologica, ove non mancavano sparse ma acute osservazioni sulla società borghese inglese. Fuori da questo schema — anzi sullo sfondo di esso — si inseriscono gli elementi di costume assai ben precisati in un film molto piú importante: quel *The Browning version* (Addio, Mr. Harris), in cui il « *college* », l'ipocrisia del corpo insegnante, il conservatorismo puritano delle famiglie « colte », giocavano come vivido elemento di contrasto nel dramma familiare del prof. Harris. Su un piano decisamente comico si sono invece collocati l'italiano Mario Zampi con *Laughter in Paradise* (Risate in Paradiso) e l'inglese Gordon Parry con *Innocents in Paris* (Provinciali a Parigi). Il primo di questi due film era zeppo di buone intenzioni. Qualche personaggio si sarebbe potuto prestare ad un approfondimento umano maggiore, qualche situazione — quella centrale dell'eredità mancante, ad esempio — poteva essere sfruttata con maggiore acume. La meccanicità con cui è condotto il film fa allora pensare che vi sia stata una certa debolezza di regia al cospetto di un buon testo. Viceversa Gordon Parry ha diretto il suo filmetto con molto brio. Il tema è ancora quello delle vacanze: un gruppo di persone disparate vanno a trascorrere il week-end a Parigi. Ne è venuta fuori una galleria piuttosto disparata, talora macchiettistica (la vecchia adoratrice di « Monna Lisa », il diplomatico che si sbronza in compagnia del russo dimenticando un importante quanto inutile congresso) ma talora assai delicata. Ci riferiamo alla poetica storia d'amore vissuta dalla ragazza inglese: qui davvero la timidezza, il ritegno, e l'improvviso erompere di sentimenti strettamente legati al clima fantasioso di cui è impregnata Parigi sono trattati con bella discrezione. E l'episodio si fa ricordare con molto piacere per l'interpretazione della Bloom e di Dauphin, davvero espressivi.

Quanto ad Alec Guinness, i produttori non si lasciarono sfuggire l'occasione per continuare a sfruttarlo nella serie delle sue avventure, iniziate con *The lavender hill mob*: il punto di par-

tenza sempre fisso — un ometto da nulla che improvvisamente compie azioni sproporzionate alla propria entità —, mutarono i temi. *The card* (Asso pigliatutto) descrisse la vertiginosa ascesa di un uomo che poggia la propria fortuna sul fascino irresistibile che esercita nelle donne. Tutta la storia aveva il pregio di essere incredibile anche sul piano del costume vittoriano, e l'unica lezione intelligente che se ne poteva ricavare era questa: nonostante che una sfacciata fortuna lo assista, le mete raggiunte dal protagonistaa sono sempre inferiori all'esuberanza dei mezzi usati. La morale era cosí scoperta da riuscire scontata. E Guinness cominciava un po' a strafare; in *Captain Paradise* (Il paradiso del Capitano Holland) toccherà una gigioneria fastidiosa. La trovata iniziale dell'uomo che ha due famigliole in due porti diversi si stemperava e diveniva meccanica per quasi tutto il film, che riprendeva vigore satirico solo quando il capitano comincia a trovare le carte del proprio sapiente giochetto scombinate: la donna « vamp » si è trasformata in una buona mogliettina, la triste moglie di Gibilterra in una provocante femmina. Ma siamo sempre nel campo della barzelletta ben raccontata. Per rendersi conto di quanto sia stata proficua la lezione della Ealing dobbiamo rivolgerci ad altri film, primo tra tutti quello diretto da Ronald Neame — asceso al rango di regista dopo essere stato produttore, operatore e sceneggiatore — e che si rifà alle tradizioni migliori dell'umorismo anglosassone: *The million pound note* (Il forestiero) è davvero un piccolo capolavoro di costume in cui i rapporti tra l'esuberanza dell'americano e la società industriale inglese sono descritti con estrema piacevolezza e gusto raffinatissimo. Raramente avevamo visto adoperare con tanta funzionalità il colore e la scenografia al servizio di un soggetto cosí potenzialmente ricco di trovate come quello che ruota intorno alla favolosa banconota. Bisognerebbe fare un discorso piú lungo su questo film, che prodotto quasi vent'anni dopo *The ghost goes west* ne rappresenta il rovescio quasi preciso. Gli inglesi si sono resi conto di quel che non hanno e che invece abbonda nel costume di vita degli americani, ma hanno anche compreso che cosa a questa disinvoltura, a questo ottimismo, a questa carica di giovanile fascino occorre contrapporre: il gusto di un'antica civiltà cui rimane sempre la possibilità di sorridere, il piccolo grano di polvere che fa inceppare la perfetta macchina e ha nome sentimento. Cosí in quello svolazzare della banconota tra migliaia di volantini pubblicitari, in quell'apparato di ricchezza e di prestigio

creato dal giovane *yankee* si inserisce una vicenda d'amore che una volta tanto mette tutto a posto e ridà un tono familiare ad una « commedia umana » troppo carica di incredibili umori. Questo film che rappresenta anche sul piano commerciale l'esempio della perfezione artigianale cui è giunto il cinema inglese, domina la scena finale della nostra storia che si conclude con un altro film il cui impegno va — secondo noi — al di là del genere di cui ci occupiamo. *Hobson's choice* (Hobson il tiranno) di David Lean è un'opera di perfetta fattura, concepita in chiave satirica — non per nulla il protagonista è ancora Charles Laughton — ma risolta nel senso piú vicino alla prepotente personalità del suo autore. Ché la carica poetica di cui è soffusa si deve all'intimo contrasto amoroso tra Brenda de Banzie e John Mills, cosí passatelli, grigi ed in apparenza rassegnati, ma pronti a scattare per le proprie opposte, legittime rivendicazioni e che al cospetto della raggiunta libertà trovano anche il reciproco affetto e la stima serena di due individualità liberate dal giogo. Se alcune trovate satiriche possono indurre in un primo tempo a qualche equivoco, esso sarà destinato a scomparire appena il film si sarà inquadrato nella autentica e coerente produzione di Lean, che è regista di sentimenti piú che di situazioni, di piccole cose perfette piú che di grandi aperture.

Una cinematografia giunta a questo grado di evoluzione può anche permettersi di riaprire le porte agli stranieri: ecco Huston con due film singolarissimi: migliore di *Beat the devil* (Il tesoro dell'Africa), cui nuoce ininterrottamente lo sforzo fatto dal regista americano per compenetrarsi di un certo spirito picaresco, è di certo *The african queen* (La Regina d'Africa): raramente avevamo visto descritto con tanto acume certo puritanesimo profondo di risentimenti ed anelante a piú sbrigliate libertà. Ecco Clément che scopre una sua Londra e disegna con gusto tutto francese le creature femminili che circondano quella specie di *Bel ami* del nostro secolo che è Monsieur Ripois. Ecco infine il canadese Philyp Leacock darci uno squarcio di psicologia infantile davvero acuto con *The Kidnappers* (Ai confiini del proibito), un film da catalogare a parte in quanto i termini della commedia vengono spostati nell'ambito della visione infantile della vita. Il piccolo delizioso Vincent Winther, che tiene tra le braccia la bambina rubata dal fratello appartiene anch'egli ad un modo incantato di vedere la vita che fa parte ancora e sempre dello spirito britannico.

A questo punto non rimane altro che tirare le somme, e come per un piano preordinato ce le ritroviamo in mano sotto l'aspetto di una vera e propria scuola, di una società che tre cineasti, tra cui John Grierson, hanno fondato nel 1951. Il « Group 3 » ha finalità precise, quasi statutariamente fissate: produrre commedie, film che si muovano nell'ambito della tradizione del costume, affidandoli a giovani registi, circondati da *troupe* tutte giovani. Dal 1951 ad oggi questa produzione, che scopre continuamente talenti nuovi, ha prodotto sedici film, uno solo dei quali dichiaratamente drammatico; tutti gli altri — nessuno dei quali giunto in Italia — svolgono temi di commedia: c'è la storia di due sposini che durante un viaggio in Francia si trovano implicati *malgré eux* in una drammatica — ma non troppo — vicenda di contrabbando, c'è la farsa atomica ambientata in un piccolissimo villaggio che improvvisamente impazzisce per l'uranio, c'è la vicenda satirica familiare antidivorzista, c'è la storia del giornalista che scopre in un'isoletta un oracolo, un oracolo vero e professionista, c'è la storia della donna poliziotto, la vecchia signora inglese che ha visto molti film gangsters e ha letto troppi libri gialli — interpretata, bisogna dirlo?, dalla solita impagabile Margaret Rutheford —, c'è infine il tema costante della difesa delle tradizioni, sia che come in *Titflield Thunderbolt* si parli di ferrovia, — *Conflict or whings* —, sia che si riprenda il tema delle vecchie auto care al cuore di tutti — *Laxdale hall.* In tutti questi casi il lettore noterà come si tratti di temi che affondano le radici negli elementi piú tipici del costume inglese, e, dopo quanto si è detto, potrà agevolmente rilevare come l'influsso della Ealing non sia rimasto sterile e il suo esempio abbia preso piede e vigore, inculcando nei giovanissimi il culto delle tradizioni, il conservatorismo ottimistico, l'acuta osservazione della vita, la benevola ironia sui propri concittadini. Tutte cose, queste, che formano ormai da sole il nerbo principale del cinema britannico.

Conclusioni

Ci restano a fare alcune notazioni che probabilmente serviranno meglio a chiarire l'evoluzione e la fase attuale della commedia cinematografica inglese. Un primo fatto importante, verificatosi al momento della ricostituzione della Ealing, è stato quello dell'intervento di sceneggiatori professionisti, di scrittori

di cinema e per il cinema, che hanno nella maggior parte dei casi soppiantato i commediografi. Il che ha provocato un evolversi della produzione su temi diversi da quelli tipici della commedia e ha dato una freschezza nuova alle vicende. Lo stesso stile cinematografico se ne è avvantaggiato. E' ben vero che Coward, Rattigan e qualche altro continuano la loro attività cinematografica, ma anch'essi hanno finito per scrivere soggetti originali creati per il linguaggio del film.

Noteremo altresí come i caratteri nazionali di questa produzione — su cui abbiamo già abbastanza insistito — si rivelino anche nella totale assenza di ogni grossolanità, ogni volgarità, fattori che da noi sembrano indispensabili ogni qualvolta si voglia far ridere il pubblico. Va da sé che anche quel ridere grasso a noi cosí caro, o quel fustigare i costumi come qualche nostro regista ama fare, sono argomenti che gli inglesi hanno appreso per vecchia civiltà a trattare in cinema servendosi di quel sale attico che non è solo piú fine ma anche piú incisivo del nostro *grossier* aceto italico. E il lettore che sia stato anche spettatore di qualche film su cui ci siamo soffermati, avrà avuto modo di notare come doppi sensi, giochi di parole, allusioni pesantemente pornografiche siano un patrimonio che la commedia inglese può benissimo vantarsi di non possedere.

Che poi questa cinematografia sia davvero quella rispondente alle esigenze della cultura britannica è cosa che con l'ausilio di nomi a tutti noti non ci sarà difficile sottolineare. Da Chaucer a Samuel Butler, da Tackeray fino ai nostri contemporanei Orwell e Vaugh, attraverso la linfa piú modesta ma acuta di scrittori meno importanti ma piú noti come gli umoristi Jerome e Wodehouse, tutta una letteratura sta alle spalle degli uomini che formano la scuola della commedia inglese. Potrà forse sorprendere che problemi piú profondi, istanze piú drammatiche, conflitti sociali a forti tinte non agitino le coscienze e non muovano le idee di cineasti peraltro cosí liberi: ma bisogna anche cercar di capire che attraverso queste commedie lo spirito britannico si impregna, entro i limiti che ne formano le caratteristiche, di quegli elementi che contribuiscono a fargli comprendere come oggi tutta una civiltà attraversi una profonda crisi. Il fenomeno non è nuovo: Dickens scriveva per una società in crisi il piú bel libro umoristico che sia mai stato scritto, i « Pickwick Papers » e vedeva, attraverso quei suoi personaggi amabilmente deformati, la vita della società ottocen-

tesca molto meglio di quanto non facessero i grandi romanzieri sociali, i « disgustati manchesteriani » dell'epoca.

Questa produzione, che può essere accusata di superficialità e di eccessivo moralismo, non nasce secondo noi a caso e non è destinata a rimanere sterile. A noi piace pensare degli uomini legati alla commedia inglese quel che Chesterton — un maestro — scriveva degli esplosivi umoristi vittoriani: « *Ridete di loro, come di uomini limitati, come di moralisti, come di gente attaccata alle convenzioni, di opportunisti, di formalisti. Ma ricordatevi pure che furono veramente umoristi: e può anche darsi che essi ridano di voi* ».

Fabio Rinaudo

Filmografia essenziale [1]

1931 - HOW HE LIED TO HER HUSBAND - *Regìa*: Cecil Lewis - *Consulenza artistica*: G. B. Shaw - *Interpreti*: Robert Harris, Vera Lennox, Edmund Gwen.

1933 - THE GOOD COMPANIONS - *Produzione*: Michael Balcon per la Welsh-Pearson - *Regìa*: Victor Saville - *Soggetto*: dal racconto di J. B. Priestley - *Interpreti*: Edmund Gwen, Jessie Mattews, John Gielgud.

— THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII (*Le sei mogli di Enrico VIII*) - *Produzione*: London Film - *Regìa*: Alexander Korda - *Sceneggiatura*: Arthur Wimpers e Lajos Biro - *Fotografia*: Georges Périnal - *Scenografia*: Vincent Korda - *Musica*: Kurt Schroeder - *Costumi*: John Armstrong - *Interpreti*: Charles Laughton, Merle Oberon, Elsa Lanchester, James Mason, Robert Donat.

1935 - THE ROBBER SIMPHONY - *Produzione*: Concordia Film Productions Ltd. - *Regìa*: Friedrich Feher - *Sceneggiatura*: Jack Trendall e Anton Kah - *Fotografia*: Eugene Schuftann - *Musica*: Frie-

[1] Il lettore noterà facilmente come la presente filmografia sia stata compilata con criteri piuttosto restrittivi. Essa non ambisce pertanto alla perfezione né alla completezza. La genericità della materia ci ha in effetti posto in un'alternativa: o dilatare a dismisura titoli e dati con risultati filmologicamente opinabili, o limitarci ad opere di indubbio rilievo, senz'altro riducibili al multiforme filone della commedia. Abbiamo scelto la seconda soluzione, ma saremo tuttavia grati a quanti volessero segnalarci gravi omissioni purtroppo sempre possibili.

E' stato inoltre inserito un elenco completo dei film prodotti a tutt'oggi dal « Group 3 », nella speranza che da esso possa prendere le mosse un ulteriore, e a nostro avviso necessarissimo, studio.

drich Feher - *Interpreti*: Françoise Rosay, Alexandre Rignault, Jim Gérald.

— THE MAN WHO COULD WORK MIRACLES - *Produzione*: London Film - *Regìa*: Lothar Mendes - *Sceneggiatura*: H. G. Wells - *Interpreti*: Roland Young, Joan Garden, Ralph Richardson.

— THE GHOST GOES WEST (*Il fantasma galante*) - *Produzione*: London Film - *Regìa*: René Clair - *Sceneggiatura*: Robert Sherwood, René Clair e Geoffrey Kerr, da un racconto di Eric Keown - *Fotografia*: Harold Rosson - *Scenografia*: Vincent Korda - *Musica*: Michael Spoliansky - *Interpreti*: Robert Donat, Jean Parker, Eugene Pallette, Elsa Lanchester, Ralph Bunker.

1938 - PYGMALION (*Pigmalione*) - *Produzione*: Gabriel Pascal Productions - *Regìa*: Anthony Asquith e Leslie Howard - *Soggetto*: dalla commedia omonima di George Bernard Shaw - *Fotografia*: Harry Stradling - *Musica*: Arthur Honegger - *Interpreti*: Leslie Howard, Wendy Hiller, Wilfred Lawson, Marie Lohr.

— BREAK THE NEWS (*Vogliamo la celebrità*) - *Produzione*: Jack Buchanan - *Regìa*: René Clair - *Sceneggiatura*: Carlo Rim e Geoffrey Kerr dal racconto « Le mort en fuite » di Loïc Le Gouriadec - *Fotografia*: Phil Tannura - *Scenografia*: Lazare Méerson - *Musica*: Cole Porter - *Interpreti*: Maurice Chevalier, Jack Buchanan, June Knight, Marta Labarr.

1941 - MAJOR BARBARA (*Il maggiore Barbara*) - *Produzione*: Gabriel Pascal - *Regìa*: Gabriel Pascal - *Soggetto*: dalla commedia omonima di G. B. Shaw - *Fotografia*: Ronald Neame - *Musica*: William Walton - *Interpreti*: Wendy Hiller, Rex Harrison, Robert Newton, Deborah Kerr.

1944 - THIS HAPPY BREED (*La famiglia Gibson*) - *Produzione*: Arthur Rank-Prestige - *Regìa*: David Lean - *Sceneggiatura*: David Lean, Ronald Neame e Anthony Haveloch-Allan, dalla commedia di Noel Coward - *Fotografia*: Ronald Neame, Guy Green - *Musica*: Muir Mathieson - *Interpreti*: Robert Newton, Celia Johnson, John Mills.

— CAESAR AND CLEOPATRA (*Cesare e Cleopatra*) - Produzione: Gabriel Pascal - *Regìa*: Gabriel Pascal - *Soggetto*: dalla commedia omonima di G. B. Shaw - *Fotografia*: Quattro operatori tra cui Robert Krasker e Jack Cardiff - *Musica*: Georges Auric - *Interpreti*: Claude Rains, Vivien Leigh, Flora Robson, Stewart Granger, Francis L. Sullivan.

1945 - PERFECT STRANGERS (*Intermezzo matrimoniale*) - (Titolo in U.S.A.: *Vacation from marriage*) - *Produzione*: London Film - *Regìa*: Alexander Korda - *Sceneggiatura*: Clemence Dane, Anthony Pellissier - *Musica*: Clifton Parker - *Fotografia*: G. Périnal - *Interpreti*: Robert Donat, Deborah Kerr.

— DEAD OF NIGHT - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Alberto Cavalcanti, Basil Dearden, Robert Hamer, Charles Crichton - *Sceneggiatura*: John Baines, Angus McPhail, da un soggetto di John Baines e E. F. Benson - *Fotografia*: Jack Parker, H. Julius - *Musica*: Georges Auric.

— BLITHE SPIRIT (*Spirito allegro*) - *Produzione*: Two Cities - *Regìa*: David Lean - *Soggetto*: dalla commedia di Noel Coward - *Fotografia*: Ronald Neame - *Musica*: Richard Addinsell - *Interpreti*: Rex Harrison, Constance Cummings, Margaret Rutheford.

1946 - A MATTER OF LIFE AND DEATH (*Scala al paradiso*) - (Titolo in U.S.A.: *Staircaise to Haeven*) - *Produzione*: Michael Powell e Emeric Pressburger per la Archess - *Regìa*: Michael Powell e Emeric Pressburger - *Fotografia*: Jack Cardiff - *Musica*: Allan Gray - *Interpreti*: David Niven, Roger Livesey, Raymond Massey, Kim Hunter, Marius Göring.

1947 - AN IDEAL HUSBAND (*Un marito ideale*) - Produzione: Alexander Korda per la London Film - *Regìa*: Alexander Korda - *Sceneggiatura*: Lajos Biro dalla commedia omonima di Oscar Wilde - *Fotografia*: Georges Périnal - *Scenografia*: Vincent Korda - *Musica*: Arthur Benjamin - *Costumi*: Cecil Beaton - *Interpreti*: Paulette Goddard, Michael Wilding, Hugh Williams, Diana Wynyard, Sir C. Aubrey Smith.

— VICE VERSA - *Produzione*: Georges Brown per la Two Cities - *Regìa*: Peter Ustinov - *Fotografia*: Arthur Ibbleson - *Scenografia*: Carmen Dillon - *Interpreti*: Roger Livesey, Petula Clark, David Hutcheson.

— HUE AND CRY - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Charles Crichton - *Sceneggiatura*: T. E. B. Clarke - *Fotografia*: Douglas Slocombe e James Seaholure - *Interpreti*: Alastair Sim, Jack Warner, Valerie White.

1948 - WHISKY GALORE - *Produzione*: Ealing Studios - *Regìa*: Alexander Mackendrick - *Sceneggiatura*: Compton Mackenzie e August Mac Phail dal racconto di August Mac Phail - *Fotografia*: Gerald Gibbs - *Musica*: Ernest Irving - *Interpreti*: Basil Radfors, Joan Greenwood, James Robertson Justice, Gordon Jackson.

— QUARTET - *Produzione*: Sidney Box per la Gailsborough - *Regìa*: Harold French, Ralph Smart, Arthur Crabtree, Ken Annakin - *Soggetto*: basato su quattro racconti di Somerset Maugham - *Sceneggiatura*: Robert Sheriff - *Fotografia*: Ray Elton e Reg Wyen - *Musica*: John Greenwood - *Interpreti*: Hermione Baddeley, Dirk Bogarde, Mervyn Johns, Cecil Parker, Basil Radford, Françoise Rosay, May Zetterling.

1949 - PASSPORT TO PIMLICO - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Henry Cornelius - *Sceneggiatura*: T. E. B. Clarke - *Fotografia*: Lionel Barres - *Musica*: Georges Auric - *Scenografia*: Roy Oxley - *Interpreti*: Stanley Holloway, Hermione Baddeley, Margaret Rutheford.

— ADAM AND EVELYN (*Adamo ed Evelina*) - *Produzione e regìa*: Harold French - *Sceneggiatura*: Noel Langley, Lesley Storm, George Barraud e Nicholas Phipps - *Fotografia*: Guy Green - *Musica*: Vischa Spolianscky - *Scenografia*: Paul Sheriff - *Interpreti*: Stewart Granger, Jean Simmons, Edwin Styles.

1950 - KIND HEARTS AND CORONETS (*Sangue blu*) - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Robert Hamer - *Sceneggiatura*: Robert Hamer e John Dighton - *Fotografia*: Douglas Slocombe - *Musica*: arrangiamenti da Mozart di Ernest Irving - *Scenografia*: William Kellner - *Interpreti*: Dennis Price, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Alec Guinness.

— THE LAVENDER HILL MOB (*L'incredibile avventura di Mr. Holland*) - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Charles Crichton - *Sceneggiatura*: T. E. B. Clarke - *Fotografia*: Douglas Slocombe - *Musica*: Georges Auric - *Scenografia*: William Kellner - *Interpreti*: Alec Guinnes, Stanley Holloway.

1951 - THE BROWNING VERSION (*Addio, Mr. Harris*) - *Produzione*: Teddy Baird per la Javelin - *Regìa*: Anthony Asquith - *Sceneggiatura*: Terence Rattigan - *Fotografia*: Desmond Dickinson - *Musica*: Quarto movimento della V. sinfonia di Beethoven - *Scenografia*: Carmen Dillon - *Interpreti*: Michael Redgrave, Jean Kent, Nigel Patrick.

— LAUGHTER IN PARADISE (*Risate in paradiso*) - *Produzione*: Associated British - *Regìa*: Mario Zampi - *Sceneggiatura*: Mitchell Pertwee e Jack Davie - *Fotografia*: William McLeod - *Musica*: Stanley Back - *Interpreti*: Alistair Sim, Fay Compton, Beatrice Campbell, Guy Middleton, Audrey Hepburn.

— THE MAN IN THE WHITE SUIT (*Lo scandalo del vestito bianco*). - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Alexander Mackendrick - *Sceneggiatura*: Roger Macdougall, John Dighton, Alexander Mackendrick - *Fotografia*: Douglas Slocombe - *Musica*: Benjamin Frankel - *Interpreti*: Alec Guinness, Joan Greenwood, Cecil Parker.

1952 - THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST (*L'importanza di chiamarsi Ernesto*) - *Produzione e regìa*: Anthony Asquith - *Soggetto*: dalla commedia di Oscar Wilde - *Fotografia*: Desmond Dickinson - *Musica*: Benjamin Frankel - *Scenografia*: Carmen Dillon - *Interpreti*: Michael Redgrave, Michael Denison, Edith Evans, Joan Greenwood, Margareth Rutheford.

— THE CARD (*Asso pigliatutto*) - *Produzione*: Ronald Neame per la British Film Makers - *Regìa*: Ronald Neame - *Sceneggiatura*: Eric Ambler dal racconto di Arold Bennett - *Fotografia*: Oswald Morris - *Musica*: William Alwyn - *Scenografia*: T. Hopwell Hash - *Interpreti*: Alec Guinness, Glynis Johns, Valerie Hobson, Petula Clarck.

— THE AFRICAN QUEEN (*La regina d'Africa*) - *Produzione*: S. P. Eagle per la Romulus-Horizon - *Regìa*: John Huston - *Sceneggiatura*: James Agee e John Huston, dal romanzo omonimo di Forester - *Fotografia*: Jack Cardiff - *Musica*: Allan Gray - *Interpreti*: Katherine Hepburn, Humphrey Bogart, Robert Morley.

— ANDROCLES AND THE LION (*Androclo e il leone*) - *Produzione*: Gabriel Pascal - *Regìa*: Chester Erskine - *Soggetto*: dalla commedia omonima di G. B. Shaw - *Fotografia*: Harry Stradling - *Musica*: F. Hollander - *Scenografia*: A. D'Agostino - *Interpreti*: Robert Newton, Alan Young, Maurice Evans, Jean Simmons.

— TITFIELD THUNDERBOLT - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Charles Crichton - *Sceneggiatura*: T. E. B. Clarke - *Fotografia*: Douglas Slocombe - *Musica*: Georges Auric - *Interpreti*: Stanley Holloway, George Relph, John Gregson.

— PICKWICK PAPERS - *Produzione*: George Minter e Noel Langley - *Sceneggiatura e regìa*: Noel Langley - *Fotografia*: Wilkie Cooper - *Musica*: Antony Hopkins - *Scenografia*: Fred Pusey - *Interpreti*: James Hayter, James Donald, Alexander Gange, Nigel Patrick.

— GENEVIEVE (*La rivale di mia moglie*) - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Sceneggiatura*: William Rose - *Regìa*: Henry Cornelius.

1953 - THE MILLION POUND NOTE (*Il forestiero*) - *Produzione*: John Bryan per la Group film productions - *Regìa*: Ronald Neame - *Sceneggiatura*: Jill Craigie dal racconto di Mark Twain - *Fotografia*: Geoffrey Unswort - *Musica*: William Alwins - *Scenografia*: Jack Maxted - *Costumi*: Margaret Furse - *Interpreti*: Gregory Peck, Jane Griffiths, Ronald Squire.

— CAPTAIN PARADISE (*Il paradiso del Capitano Holland*) - Regìa: Anthony Kimmins - *Attori*: Alec Guinnes, Celia Johnson, Jvonne De Carlo.

— MEET MR. LUCIFER - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Anthony Pellissier - *Sceneggiatura*: Monja Danischewsky - *Fotografia*: Desmond Dickinson - *Scenografia*: Wilfred Shingleton - *Musica*: Eric Rogers - *Interpreti*: Stanley Holloway, Peggy Cummings, Jack Watling.

— BEAT THE DEVIL (*Il tesoro dell'Africa*) - *Produzione*: Romulus-Santana - *Regìa*: John Huston - *Sceneggiatura*: Truman Capote e John Huston da un racconto di James Helwick - *Fotografia*: Oswald Morris - *Musica*: Franco Mannino - *Scenografia*: Wilfred Shingleton - *Interpreti*: Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Robert Morley, Gina Lollobrigida, Peter Lorre.

— INNOCENTS IN PARIS (*Provinciali a Parigi*) - *Produzione*: Anatole de Grunewald per la Romulus - *Regìa*: Gordon Parry - *Sceneggiatura*: Anatole de Grunewald - *Fotografia*: Gordon Lang - *Musica*: Joseph Kosma - *Interpreti*: Alastair Sim, Ronald Shiner, Margaret Rutheford, Claire Bloom, Laurence Harvey, Mara Lane, Claude Dauphin.

— THE KIDNAPPERS (*I confini del proibito*) - (Titolo in U.S.A.: *Little Kidnappers*) - *Produzione*: Earl St. John per la Nolbandov-Parkyn - *Regìa*: Philip Leacock - *Sceneggiatura*: Neil Paterson - *Fotografia*: Eric Cross - *Musica*: Bruce Montgomery - *Interpreti*: Ducan MacRae, Jean Anderson, John Whiteley, Vincent Winther.

— THE LOVE LOTTERY (*L'idolo*) - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Charles Crichton - *Sceneggiatura*: Harry Kurtnitz da un romanzo di C. N. Gattey e Zelma Bromley-Moore - *Fotografia*: Douglas Slocombe - *Musica*: Benjamin Frankel e Harold Purcell - *Interpreti*: David Niven, Peggy Cummings, Anne Vernon, Herbert Lom.

— HOBSON'S CHOICE (*Hobson il tiranno*) - *Produzione*: David Lean per la London - *Regìa*: David Lean - *Sceneggiatura*: David Lean e Norman Spencer dalla commedia omonima di Harold Brighouse -

Fotografia: Jack Hildyard - *Musica*: Malcom Arnold - *Scenografia*: Wilfred Shingleton - *Costumi*: John Armstrong - *Interpreti*: Charles Laughton, Brenda De Banzie, John Mills, Daphne Anderson, Prunella Scales.

1954 - DOCTOR IN THE HOUSE (*4 in medicina*) - *Produzione*: Betty E. Box - *Regìa*: Ralph Thomas - *Sceneggiatura*: Nicholas Phipps - *Fotografia*: Ernie Stewart - *Musica*: Bruce Montgomery - *Interpreti*: Dirk Bogarde, Mauriel Paw Low, Kenneth Moore, Suzanne Cloutier, Donald Sinden.

— FATHER BROWN - *Produzione*: Paul Finder Moss per la Facet - *Regìa*: Robert Hamer - *Sceneggiatura*: Thelma Schnel e Robert Hamer dai racconti di G. K. Chesterton - *Fotografia*: Georges Périnal - *Musica*: Georges Auric - *Interpreti*: Alec Guinness, Joan Greenwood, Peter Finch, Cecil Parker.

— KNAVE OF HEARTS (*Le amanti di Monsieur Ripois*) - *Produzione*: Paul Graetz - *Regìa*: René Clément - *Sceneggiatura*: Hugh Mills e René Clément - *Fotografia*: Oswald Morris - *Musica*: Roman Vlad - *Scenografia*: Ralph Brinton - *Interpreti*: Gérard Philipe, Natasha Parry, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Margaret Johnston, Germaine Montero.

— THE MAN WHO LOVED REDHEADS - *Produzione*: Joseph Somlo per la London - *Regìa*: Harold French - *Sceneggiatura*: Terence Rattigan dalla sua commedia « Who is Sylvia? » - *Fotografia*: Georges Périnal - *Musica*: Benjamin Frankel - *Scenografia*: Paul Sheriff - *Interpreti*: Moira Shearer, John Justin, Roland Culver, Gladys Cooper.

— THE MAGGIE - *Produzione*: Michael Balcon per la Ealing - *Regìa*: Alexander Mackendrick - *Sceneggiatura*: William Rose - *Fotografia*: Gordon Dines - *Musica*: John Addison - *Interpreti*: Paul Douglas, Alex Mackenzie, James Copeland.

Film prodotti dal « Group 3 »

1951 - JUDGEMENT DEFERRED
BRANDY FOR THE PARSON

1952 - THE BRAVE DON'T CRY
YOU'RE ONLY YOUNG TWICE
TIME GENTLEMEN, PLEASE

1953 - MISS ROBIN HOOD
LAXDALE HALL
BACKGROUND
ORACLE

1954 - MAKE ME AN OFFER
CHILD'S PLAY
END OF THE ROAD
ORDERS ARE ORDERS
THE ANGEL WHO PAWNED HER HARP
CONFLICT OF WINGS
DEVIL ON HORSEBACH

(*a cura di* F. R.)

Gli attori di teatro nel cinema italiano

Diceva tempo fa l'impresario Remigio Paone, nel corso di una trasmissione televisiva, che il teatro di prosa va sempre piú decadendo in Italia e che una delle maggiori cause di tale decadenza è da ricercarsi nel fatto che il cinema recluta nelle sue file moltissimi attori ed attrici del nostro teatro. Ora, pur non essendo pienamente concordi con questa affermazione, ché le cause dell'attuale crisi del nostro palcoscenico hanno radici piú profonde e vanno ricercate altrove, dobbiamo tuttavia riconoscere che effettivamente non c'è attore di prosa che non si sia lasciato almeno una volta attirare dal cinema, o meglio, dai facili guadagni che il cinema offre. Ogni primo attore, ogni prima attrice, ogni caratterista, ogni generico vanta nel proprio « curriculum » artistico almeno la partecipazione ad un film; senza contare poi che molti sono coloro che dal teatro sono passati definitivamente al cinema ed altrettanto numerosi sono quelli che vantano una attività cinematografica regolare, interpretando un discreto numero di film all'anno o dedicandosi al doppiaggio. Questo fenomeno, del resto, non è caratteristico dell'Italia, ed è diffuso un po' da per tutto, in Inghilterra ed in Russia, in America ed in Francia. Anzi, da noi, con l'avvento degli attori presi dalla strada, questa tendenza è notevolmente diminuita. Tuttavia ancor oggi l'attore di teatro trova nel nostro cinema la piú cordiale accoglienza, il piú ampio credito e parecchi sono i registi che nutrono una grande fiducia in lui. Con quali risultati dal punto di vista artistico?

Diciamo subito che, contrariamente a quanto succede in altri paesi, la nostra cinematografia non ha mai tratto molti vantaggi, non ha mai raggiunto cospicui risultati con l'impiego degli attori di teatro. E questo per molti motivi. Innanzi tutto gli

attori di prosa considerano il cinema generalmente né piú né meno che una classica « vacca da mungere », una macchina per far soldi, conformandosi ad una opinione che purtroppo non è soltanto diffusa tra gli attori di teatro. Ai quali non di rado capita di uscire in frasi sul tipo di questa: « *Mi son fatto la macchina con il tal film* » ed altre del genere, che dimostrano in modo inequivocabile in qual conto essi tengano la settima arte. Altra prova di ciò ci è data dal fatto che attori ed attrici, abituati in teatro ad avere il nome « in ditta » ed a scegliere con ogni cura, a volte eccessiva, i testi in cui meglio possano figurare, in cinema si dimostrano stranamente modesti, si adattano ad interpretare qualsiasi parte, anche di secondo piano ed affatto rispondente ai loro mezzi, al loro temperamento; ruoli che a nessun costo si sentirebbero di recitare in palcoscenico. Ora, questo fatto non è, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, indice di umiltà, di disciplina, ma è piuttosto una riprova del fatto suaccennato, che cioè gli attori di prosa, tranne rarissime eccezioni, considerano il cinema come, se non proprio un passatempo, certo un riempitivo piú che redditizio. Con questo non neghiamo che vi siano state e vi siano tuttora alcune personalità della scena che anche sullo schermo abbiano dato prove soddisfacenti, ma in generale l'ingiustificata quanto ridicola aria di sufficienza con cui si avvicinano al cinema non ha permesso loro di adeguarsi al nuovo mezzo espressivo, di comprendere la profonda, sostanziale differenza che intercorre tra recitazione teatrale e recitazione cinematografica.

Il fatto è che da noi l'attore di teatro conosce una sola tecnica, che cerca di adattare superficialmente al nuovo mezzo; per cui sovente ci è stato dato di assistere sullo schermo a vere e proprie esplosioni di quel fastidioso ed irritante « birignao », che non è altro che la recitazione, lo stile teatrale trasportato integralmente dinnanzi alla macchina da presa. Quello infatti che sulla scena appare naturale, misurato, affatto gigionesco, diviene innaturale e caricato in cinema, proprio perché il cinematografo abbisogna di una diversa impostazione della recitazione, di un diverso controllo; insomma di una tecnica tutta nuova, basata piú che altro sull'azione mimica, sul controllo degli atteggiamenti e dei gesti.

Per questi motivi è quindi tutt'altro che facile per un attore di teatro adeguarsi a questo nuovo mezzo d'espressione; adeguarsi ad esso significa in un certo senso ricominciare da capo,

abbandonare quel bagaglio di nozioni indispensabili per il teatro ed acquistarne altre; imparare a recitare, come suol dirsi, « a freddo », senza il contributo emozionale che solitamente il personaggio stesso, ed anche il pubblico, sanno dare. A teatro l'attore può essere influenzato, e quindi aiutato nella sua creazione, dalla suggestione, dalla passione che il personaggio esercita su di lui, suggestione che aumenta col dipanarsi della vicenda, che si svolge con successione logica. Questo non accade all'attore di cinema, che, per esigenze di lavorazione, deve, ad esempio, recitare per prima una scena che invece nell'economia della vicenda risulterà finale; egli non ha quasi mai libertà di movimenti, in quanto si deve muovere entro limiti ben definiti: deve insomma dipendere dal regista, dall'operatore, dal truccatore, dal parrucchiere ecc. Gli necessita quindi un maggior controllo, una maggior facoltà di ripresa, che gli permetta di vivere il personaggio anche quando questo manca di progressione logica, anche quando deve dipendere da un mucchio di particolari contingenti, ma ineliminabili. Con questo non si vuol dire che la recitazione cinematografica presenti maggiori difficoltà di quella teatrale, ne è semplicemente diversa, fondamentalmente diversa. Prova di ciò è il disagio, spesso il fastidio, che proviamo di fronte alle prestazioni cinematografiche dei nostri attori di teatro. (Oggi proviamo la stessa cosa nei confronti di certe interpretazioni televisive di alcuni tra i piú noti esponenti della scena italiana. Anche la TV, e forse in maggior misura che il cinema, soffre di questa impostazione teatrale, che risulta, anche se non sempre, francamente criticabile. Si veda, a questo proposito, il « Lorenzaccio » diretto dal regista Ferrero ed interpretato da Albertazzi, Carnabuci, Elena Zareschi, Diana Torrieri ecc., vale a dire da un gruppo di attori scelti tra i migliori del nostro teatro).

Da noi, dunque, difficilmente un ottimo attore di teatro è un altrettanto ottimo attore di cinema. E qui, ad onor del vero, dobbiamo riconoscere che la colpa non è tutta loro.

Quali sono infatti i criteri che hanno guidato e guidano i produttori ed i registi cinematografici nella scelta degli attori di teatro? Criteri puramente pratici e commerciali, dettati quindi da motivi che quasi sempre escludono qualsiasi considerazione artistica. Ci si rivolge ad un attore di prosa, o perché si pensa che il suo nome possa far « cassetta » o perché si è d'avviso che con gli attori di teatro la lavorazione del film proceda piú spe-

ditamente. Gli attori di teatro — si suole dire — sono piú duttili, imparano piú facilmente la parte, si muovono con piú eleganza ecc. Insomma non si devono ripetere le scene troppo spesso. Errata convinzione, quest'ultima, per i motivi sopra accennati: il regista infatti, se vorrà ottenere apprezzabili risultati non soltanto sul piano commerciale ma anche su quello artistico, dovrà maggiormente guidare, frenare la loro recitazione, affinchè non cadano nel tanto deprecato « birignao »; ma, per ottenere ciò, è necessario che il regista stesso conosca appieno le differenza che intercorrono tra i due tipi di recitazione. (« ... *Attore che estrinseca con parole e mimica date passioni o caratteri o pensieri di un personaggio è l'attore di teatro, e attore " identico " è quello cinematografico. Mutano nei due, piú che i tipi di linguaggio, le " tecniche espressive ", e il non riconoscere ciò serve solo a lasciare l'attore cinematografico nella valutazione di una " sottospecie dell'attore teatrale ", il che assolutamente non è* ». [1]. Cosí scrive Carlo Tamberlani, che pure proviene dal teatro). Questo però avviene molto raramente: il regista cinematografico italiano, quando è sul « set » l'attore di teatro, si concede un riposo, gli dà carta bianca ed anzi si compiace di vederlo declamare, come se in luogo degli apparati tecnici ci fosse una platea gremita pronta ad applaudirlo. Soltanto in questo modo possiamo spiegarci quegli « assolo » di dubbio gusto che caratterizzano moltissimi film di produzione nostrana, che si avvalgono appunto dell'interpretazione dei leaders della scena.

Oltre che per queste ragioni, inerenti alla maggiore o minore celerità di lavorazione, si guarda all'attore teatrale per il suo nome, per il richiamo che può esercitare sul pubblico; come del resto capita ai beniamini dello spettatore di ogni specie, dai cantanti radiofonici agli attori di rivista, dai campioni sportivi agli eroi della cronaca, piú o meno nera: tutti presto o tardi finiscono per comparire almeno una volta sullo schermo in veste di attori, secondo una prassi che è esclusivo appannaggio del cinema italiano. Anche gli attori di prosa, dicevamo dunque, hanno un loro pubblico, oggi meno numeroso di ieri, e quindi possono egregiamente servire come richiamo commerciale, possono dar lustro a mediocri polpettoni, possono con la loro valida firma avallare qualsiasi lavoro. Tuttavia oggi, l'abbiamo già accennato, appunto per la diminuzione degli appassionati della prosa e per

---

[1] Carlo Tamberlani, *L'attore nell'interpretazione cinematografica,* in « Bianco e nero », XV, 11-12, novembre-dicembre 1954.

l'affermazione del neorealismo, la nostra cinematografia fa minor uso di attori di teatro e quasi sempre li impiega in ruoli secondari od in parti spiccatamente di carattere.

Ma nel cinema anteguerra essi ebbero sempre un posto di primissimo piano, specie dopo l'avvento del sonoro, che sancí in un certo senso il loro incontrastato dominio per circa una decina d'anni. Il genere cinematografico allora dominante era la commedia, cui sembravano prestarsi egregiamente appunto i piú noti esponenti della prosa italiana. Ed Elsa Merlini, Nino Besozzi, Antonio Gandusio, Dina Galli, Armando Falconi, Enrico Viarisio, Giuditta Rissone, Evi Maltagliati, Paola Borboni, Umberto Melnati, Sergio Tofano ecc. tennero a battesimo e mantennero in vita per lunghi anni quella che sarà denominata la « commedia dei telefoni bianchi », in cui ogni attore obbediva ad una determinata tipologia, fissata attraverso l'interpretazione in serie di uno stesso ruolo. (E questo accadeva anche per le parti secondarie: Carlo Micheluzzi, tanto per fare qualche nome, interpretava invariabilmente la figura del padre della protagonista, mentre Riento e Coop si dividevano i vari tipi di bidelli, fattorini, coinquilini ecc. vale a dire le « macchiette » indispensabili a tal genere di commediole). Anche ultimamente abbiamo avuto modo di rivedere molte tra le loro prestazioni cinematografiche in proiezioni a carattere retrospettivo e dobbiamo emettere in blocco un giudizio sostanzialmente negativo: nessuno di essi può essere definito attore cinematografico. Sí, d'accordo, anche il genere di film cui prendevano parte non poteva certo definirsi vero cinema, ma piuttosto stereotipata trasposizione cinematografica di commediole « ungheresi », cui però nuoceva non poco la teatralità degli interpreti, troppo legati alle convenzioni sceniche per poter convincere e per poter in qualche modo ovviare alla banalità ed alla convenzionalità delle vicende: l'effetto che ne deriva è quasi sempre spiacevole o per lo meno assolutamente mediocre, come mediocre, ed in molti casi deleterio, è il genere di film cui essi hanno dato vita.

Elsa Merlini, ad esempio, era ed è senza alcun dubbio la nostra migliore attrice di prosa nel genere leggero ed è apparsa in moltissimi film, tra i quali ricordiamo *La segretaria privata* (1931), *Paprika* (1933), *La dama bianca* (1938), *Amicizia* (1938); lavori, questi, che rappresentano i piú cospicui successi finanziari dell'epoca, ma che ci mostrano una Merlini la cui bravura non va oltre i limiti di una artificiosa e « brillante » disinvoltura, di pretta marca scenica. Se poi paragoniamo queste sue presta-

zioni con quelle fornite da qualsiasi interprete hollywoodiana di « sophisticaded comedy » — senza per altro scomodare i nomi di una Lombard o di una Jean Arthur — vedremo quale abisso profondo intercorra tra i due tipi di recitazione: ed il confronto è a tutto svantaggio della nostra attrice. La stessa cosa potrebbe dirsi a proposito di quella insuperabile, inesauribile istriona che fu Dina Galli, anch'ella interprete di numerosi film con risultati non brillantissimi, malgrado molti dei lavori fossero stati creati « su misura » per lei, per la sua personalità. In molti casi infatti non si trattava che di riduzioni cinematografiche di commedie già portate sulla scena dalla Galli stessa. E questo forse è stato uno dei motivi che hanno impedito all'attrice di svincolarsi dal cliché teatrale: nella creazione cinematografica del personaggio l'attrice non poteva infatti non tener presenti i modi, le espressioni dello stesso personaggio vissuto per tante sere sulla scena. Ed il logico risultato, anche tenuto conto della personalità dei registi che la dirigevano, era che fatalmente anche sullo schermo riviveva il personaggio teatrale tale e quale, senza alcun mutamento e quindi senza alcun risultato particolarmente interessante. Oggi le interpretazioni cinematografiche di Dina Galli ci inducono alle considerazioni sopra esposte, anni fa invece entusiasmavano veramente il pubblico, che decretava, poniamo, grande successo a film come *Felicita Colombo* (1937) di Mario Mattoli soprattutto perché i protagonisti erano la Galli ed un altro grandissimo della nostra scena: Armando Falconi.

Falconi ha una filmografia particolarmente nutrita, avendo interpretato una trentina di film, alcuni dei quali piuttosto interessanti per il nostro breve esame. Tra gli attori di teatro, Falconi è uno dei pochi che almeno in qualche occasione abbia dimostrato di sapersi adeguare e quindi di comprendere la tecnica cinematografica, sia pure in un modo non del tutto compiuto. Basti pensare a quel sapido ed a tratti godibile *Re burlone* (1935) ed agli altrettanto divertenti *Follie del secolo* (1939) e *Don Pasquale* (1940), in cui la compiaciuta, coloritissima arte scenica del Nostro si stemperava in una comicità spiccatamente cinematografica, attenta e rispettosa perciò delle esigenze del nuovo mezzo. In altre occasioni invece anche Falconi cederà al vezzo di considerarsi « il grande attore di teatro che si diverte al cinema » ed allora i risultati non saranno piú gli stessi, ricondotti come sono a quella ibrida formula di connubio tra tea-

tro e cinema: cattivo teatro ed altrettanto cattivo cinema, in ogni caso.

Anche per gli altri interpreti di commedie vale l'espressione « recitazione teatrale », cui non sfuggirono né Gandusio, né la Borboni, né la Maltagliati, né Viarisio, né Melnati ecc. Questi ultimi due poi sembravano indispensabili per un tal genere di produzione, tanto che non c'era film che non ce li presentasse nelle classiche vesti dell'« amico di famiglia », elemento immancabile quanto gratuito. A questo punto potremmo anche domandarci se questi attori, alle prese con lavori e personaggi di tal fatta, avrebbero potuto darci piú di quanto effettivamente ci hanno dato, cioè poco. La risposta è abbastanza complessa, ché si dovrebbero tirare in discussione registi, produttori e disposizioni ministeriali, particolarmente sensibili in quegli anni; ma tuttavia una cosa è certa: se il livello artistico della produzione « leggera » di quegli anni era decisamente scadente, gli interpreti dal canto loro non hanno certamente contribuito ad innalzarlo. All'attivo quindi delle prestazioni cinematografiche di questi attori, spesso grandi, di teatro non restano che qualche riuscita caratterizzazione, qualche buon momento, in cui a tratti si intravede il bagliore di un'arte interpretativa superiore (ed a questo proposito possiamo ancora citare, a titolo di documentazione, qualche interpretazione di Ermete Zacconi, uno degli ultimi grandi della gloriosa tradizione romantica).

Sin qui ci siamo soffermati su attori ed attrici interpreti di film leggeri o comunque a sfondo umoristico-sentimentale, trascurando il dramma, che pure ha potuto contare tra i suoi interpreti altre notissime personalità della nostra scena: Ruggero Ruggeri, Emma Gramatica, Gianfranco Giachetti, Raffaele Viviani, Memo Benassi, Bella Starace Sainati, Annibale Ninchi, Laura Adani, Renzo Ricci, per non nominare che i piú noti. Tutti attori che hanno avuto un certo peso, ed alcuni lo hanno ancor oggi, nella storia del nostro teatro. Sono anche degni di ricordo come attori cinematografici? Per Ruggero Ruggeri i risultati sono stati tanto piú deludenti, quanto piú lo si è voluto considerare sotto l'aureola della sua fama teatrale. Gli si è sempre voluto conservare anche sullo schermo quel fascino lunare, quella solennità pensosa, quel tono sublime, che hanno fatto di lui un grandissimo del teatro, ma non del cinema, dove non è riuscito mai, e non sembri un'irriverenza il dirlo, a dare vera con-

sistenza ai personaggi affidati alla sua recitazione. Personaggi — Napoleone, il Cardinal Borromeo, il prete di *Gelosia* — già di per se stessi indicativi e... pericolosi, specie per un attore come Ruggeri; il quale non ha conferito loro che una patina esteriore di dignità, di prestigio, quasi di sublimità: tutto questo però a scapito della sostanza umana dei personaggi. L'unico film, forse, in cui l'attore si sgela e scende dal suo piedistallo è quel *Se non son matti non li vogliamo* (1941), un film che riunisce tre autentiche glorie della scena: Ruggeri, appunto, Falconi e Gandusio, che riescono almeno a tratti a conferire umana evidenza alle rispettive figure.

A differenza di Ruggeri, Emma Gramatica ha avuto modo, per il suo naturale temperamento, di fornirci qualche buona prova anche in cinema, dove però si è trovata a dar vita a personaggi patetici ad oltranza, da drammoni popolari. La ricordiamo infatti quasi sempre nelle vesti, invero poco peregrine, della madre che compie i piú dolorosi sacrifici per la felicità dei figli oppure nel ruolo, altrettanto scontato, della vecchia signora che alla fine del film metterà le cose a posto. Naturalmente, alle prese con film di tal fatta — *La damigella di Bard* (1936), *Jeanne Doré* (1938), *Mamma* (1940) — l'attrice non ha mai avuto occasione di esplicare appieno la sua bravura, tanto che, se dovessimo indicare la sua migliore interpretazione cinematografica, dovremmo riferirci ad un ruolo di carattere da lei sostenuto nel film di Poggioli *Sissignora* (1941), in cui, accanto alla sorella Irma, seppe disegnare con nitido vigore la figura di una delle due arcigne, meschine sorelle Robbiano. Anzi, a questo proposito giova notare come generalmente tutti i citati attori abbiano fornito le loro migliori prove in ruoli di carattere, lontani quindi dal consueto repertorio che ha caratterizzato la loro attività teatrale. E questo, a nostro avviso, è molto significativo, decisivo in un certo senso: le parti di carattere sopportano meglio certe forzature, certe enfasi proprie della recitazione teatrale; anzi, a volte proprio le richiedono. Questo spiega, almeno in parte, il fatto che in questi ultimi anni in Italia gli attori di teatro vengano appunto utilizzati quasi esclusivamente come caratteristi: ed in questo ambito oggi vediamo muoversi attori come Benassi, Cimara, Porelli, Viarisio, Giorda, la Borboni, la Bagni, la Zanoli, la Morelli.

Già, Rina Morelli: forse l'unica attrice di prosa che sia riuscita ad impossessarsi completamente della tecnica cinemaotgrafica. Ogni sua interpretazione sullo schermo è risultata un pic-

colo capolavoro; si pensi infatti alla perfetta caratterizzazione fornita in *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939), alla vecchietta di *La corona di ferro* (1940), alla suora di *Sissignora* (1941) od ai piú recenti *Altri tempi* (1952) e *Cento anni d'amore* (1953). Ecco un'attrice di prosa che ameremmo vedere maggiormente valorizzata dal cinema, in ruoli di primissimo piano, che del resto le spettano di diritto, per i suoi molti meriti (non ultimo quello di aver prestato la sua voce al personaggio creato da Judy Holliday in *Nata ieri*). Ed invece i registi si ostinano ad impiegarla in ruoli che raramente le offrono il destro per un'interpretazione veramente compiuta. Ed è probante il fatto che la Morelli, sobria ed incisiva attrice cinematografica, abbia dato vita sul palcoscenico a figure tipicamente teatrali, come quelle di « Un tram che si chiama Desiderio » e di « Morte di un commesso viaggiatore », recitato al fianco di Paolo Stoppa, un altro dei pochissimi attori di teatro che possa vantare un'eguale bravura anche come attore di cinema; e che in questi ultimi tempi è assurto, dai comuni ruoli di « macchietta », a quelli di protagonista (*Prima di sera, Non è mai troppo tardi*). Ma, per tornare alla Morelli, dobbiamo dire che purtroppo il suo caso, e cioè la mancata valorizzazione del suo cospicuo talento, non è isolato, ma rientra perfettamente nelle consuetudini dei nostri produttori, troppo sensibili alle grazie delle varie « maggiorate fisiche » di turno: da noi chi potrebbe avere il « coraggio » di lanciare una Celia Johnson od una Shirley Booth? Chi potrebbe compiere l'atto rivoluzionario di anteporre l'effettiva bravura al prestigio fisico?

In questa nostra breve rassegna, che non può per ovvii motivi acquistare valore di panorama completo, non ci resta da citare che l'opera di alcuni singolarissimi attori dialettali quali Angelo Musco, Petrolini, i fratelli De Filippo. Anche per Musco e Petrolini il discorso è pressoché identico a quello fatto per gli altri grandi della scena: il cinema si è infatti rivolto a loro esclusivamente per sfruttarne il successo popolare, conseguito attraverso una ininterrotta serie di successi teatrali. Ecco perché anche ai due attori il cinema ha chiesto che una pedissequa fedeltà ai loro schemi interpretativi, validissimi in teatro, ma poco significativi sullo schermo. Per Petrolini l'incontro con la settima arte si è risolto veramente in una serie, breve del resto, di scenette tratte dai suoi maggiori successi ed importanti soltanto dal punto di vista documentario, in quanto ci hanno tramandato la sua inimitabile vis comica; che tuttavia nella inadeguata traduzione filmica appare un poco appannata e può anche dar adito

a qualche dubbio circa la sua effettiva, ed in altri modi documentata, efficacia. Ma, ripetiamo, nel caso di Petrolini, non si può parlare di vera e propria esperienza cinematografica, quanto piuttosto di una sorta di « registrazione » dei suoi pezzi di bravura. Al contrario, Angelo Musco ha dedicato quasi esclusivamente al cinema i suoi ultimi anni ed ha interpretato un discreto numero di film, degni di essere ricordati soltanto in grazia della straordinaria levatura artistica del loro interprete. Ma con quale animo l'attore siciliano si è avvicinato al cinema? « *E Musco — con stanchezza e incredulità — recitò davanti alla macchina da presa. Non credeva, né poteva credere ai film che furono confezionati per lui e con lui da* Paraninfo *a* L'eredità dello zio buonanima, *da* Fiat voluntas Dei *a* Gatta ci cova *o a* Cinque a zero, *da* Re di danari *a* L'aria del continente (*che volevano riscaldare taluni suoi "piatti forti" teatrali*), *da* Lo smemorato *a* Il feroce Saladino. *Quest'ultimo film, anzi può apparire perfino oltraggioso rispetto alla vera statura artistica del protagonista...* » scrive S. G. Biamonte (¹); e davvero non sapremmo dargli torto: Angelo Musco, forse fatta eccezione per il pirandelliano *Pensaci Giacomino!* (1937), non poteva credere ai film interpretati, tutti lavori piuttosto mediocri, confezionati esclusivamente per sfruttare appunto il successo di cui l'attore siciliano godeva; film, come dice giustamente l'autore del citato articolo, che volevano riscaldare i piatti forti teatrali del grande attore e della sua compagna, Rosina Anselmi. Il Musco che il cinema ci ha tramandato non è certo quello migliore, confinato e limitato com'è nelle anguste strettoie della macchietta convenzionale, che ricalca temi e modi convenzionali e sfruttati, indegni insomma delle enormi possibilità dell'interprete. Farse grossolanamente comiche per un attore che anche sullo schermo avrebbe potuto, e non è detto che almeno in qualche caso non lo abbia fatto, comunicare quella straordinaria umanità di cui era senza dubbio dotato come attore di teatro. Destino, questo, comune a quasi tutti gli attori « dialettali », costretti dal cinema a ripetersi continuamente in un inutile e vuoto cliché: un Baseggio, un Govi, ad esempio, cinematograficamente parlando, sono ancora da scoprire, malgrado i moltissimi anni di attività artistica in teatro ed in cinema.

(¹) S. G. Biamonte, *L'incontro con il cinema di Angelo Musco* in « Cinema », n. s. n. 110.

Se per Musco e Petrolini il cinema è storia di ieri, per Titina, Eduardo e Peppino De Filippo è storia di oggi, in quanto è delle interpretazioni fornite nel dopoguerra che intendiamo parlare. Se si eccettua infatti la colorita, brillante interpretazione dei due fratelli ne *Il cappello a tre punte* (1934), che cosa rimane delle loro prestazioni cinematografiche anteguerra? Qualche superficiale caratterizzazione sul piano comico-grottesco e nulla piú (*Non ti pago!* e *Casanova farebbe così* del 1942, *S. Giovanni decollato* del 1941, ecc.). Anche per loro quindi si dovrebbe avere una conclusione negativa, se non fossero intervenute le prestazioni cinematografiche del dopoguerra. Per i De Filippo il cinema è storia di oggi, dicevamo; ed infatti Eduardo oltre che grande attore si è scoperto anche interessante regista e ci ha dato film come *Napoli milionaria* e *Filumena Marturano,* entrambi interpretati anche da Titina, attrice sensibilissima ed attenta ai minimi rilievi psicologici. Eppure tanto l'uno quanto l'altro dei film citati sono tratti da opere di teatro, diretti da un uomo di teatro ed infine interpretati da attori di teatro: ciò non toglie però che entrambi acquistino una singolare importanza proprio dal punto di vista cinematografico, che logicamente è quello che a noi maggiormente interessa. Dal canto suo Peppino De Filippo è riuscito a centrare qualche buon personaggio ed anzi in piú occasioni ha dimostrato di poter « rendere » sullo schermo in egual misura che sulla scena. Sarebbe sufficiente a questo proposito pensare al film di Lattuada e Fellini *Luci del varietà* (1950) in cui l'attore crea l'indimenticabile figura del guitto « fucinatore d'ilarità », che vaga con la sua striminzita compagnia di paese in paese, vivendo d'espedienti e sognando quella gloria che ormai gli è negata. Anche per il Nostro esiste però il pericolo, cui abbiamo visto sono sfuggiti ben pochi, di ridursi a macchietta, o di confondere il teatro di posa con la ribalta; ed in entrambi i casi il risultato sarebbe ben mediocre, assolutamente inadeguato alla sua statura artistica.

In sostanza, dunque, l'apporto degli attori di teatro italiani al cinema è stato finora poco soddisfacente, beninteso con le solite e non certo numerose eccezioni che hanno confermato la regola; e non stupisca il fatto che buona parte della nostra critica abbia speso parole di elogio per queste interpretazioni, giudicate spesso « perfette », « stupende » e financo « sublimi »: ancor oggi il cinema, seppur meno di un tempo, non soffre forse di un complesso di inferiorità nei confronti del fratello maggiore? Sol-

tanto oggi, perciò, che ci è dato di esaminare queste interpretazioni con maggior freddezza e distacco — molti degli interpreti ormai non sono piú — vediamo come esse raramente abbiano avuto un peso determinante, e soprattutto positivo, nell'economia delle rispettive opere. In una parola, il nostro teatro di prosa ben raramente ci ha dato, poniamo, un Fresnay ed un Renoir, una Dressler e una Rosay, una Arletty ed un March, un Jouvet ed un Donat; attori, questi, che alternavano, ed alcuni tuttora alternano, l'attività teatrale a quella cinematografica con ottimi risultati in entrambe. Di loro, e di moltissimi altri, si può ben dire che posseggono pienamente le due diverse tecniche e soprattutto che non le confondono.

* * *

In questi ultimi, tempi, l'abbiamo già accennato, gli attori di teatro non hanno piú nel nostro cinema un'importanza determinante; la loro popolarità, ed è forse questo il motivo essenziale, non è piú quella di una volta, in quanto il pubblico accorre sempre meno numeroso agli spettacoli di prosa. Ragion per cui anche il cinema è restío a servirsi di un attore di teatro per una parte di protagonista: il suo nome oggi non costituisce piú una buona « chance » commerciale, a meno che non si tratti di un Vittorio Gassman, l'unico tra i giovani attori di teatro che sia riuscito a mantenere in vita la figura tradizionale e romantica dell'attore-mattatore e che quindi goda di un prestigio notevole presso il pubblico. (Ma anche Gassman sullo schermo non raggiunge particolari risultati e rimane per ora completamente legato ai canoni della recitazione teatrale, per di piú aggravata dalla convenzionalità dei personaggi che solitamente gli sono affidati, da *Riso amaro* e *Mambo*. Tuttavia, stante la continua e preoccupante carenza di buoni interpreti di cui soffre il cinema italiano, un sicuro e soddisfacente apporto degli attori di teatro potrebbe, se non eliminare, almeno parzialmente ovviare a questo inconveniente che minaccia di divenire cronico nella nostra cinematografia. Non si chiede certo l'impossibile: perché la nostra scena non può darci, che so, una Judy Holliday, una Audrey Hepburn, una Claire Bloom, un Mel Ferrer o un Gérard Philippe?

A questo punto potremmo fare qualche nome, perché siamo convinti che anche il nostro teatro possiede molti elementi che potrebbero vittoriosamente superare la prova dinnanzi al-

la macchina da presa (anzi, qualcuno di quelli da noi indicati già lo ha fatto): Anna Proclemer, Lilla Brignone, Rossella Falk, Edda Albertini, Ernesto Calindri, Enrico M. Salerno, Lia Angeleri, Tino Carraro, Giulia Lazzarini, Valentina Fortunato, Anna Miserocchi, Annabella Cerliani, Franco Volpi, Davide Montemurri, Anna Maria Guarnieri, Renato De Carmine e qualche altro. Nomi, come si vede, scelti tra quelli meno rigidamente legati alla tradizione classica, nomi che potrebbero costituire una effettiva risorsa per il nostro cinema, cosí come lo sono per il teatro. L'importante è che essi si rendano perfettamente conto che il cinema deve essere fatto altrettanto seriamente che il teatro, dal quale è profondamente, sostanzialmente diverso.

Massimo Scaglione

Lon Chaney, l'uomo dai cento volti

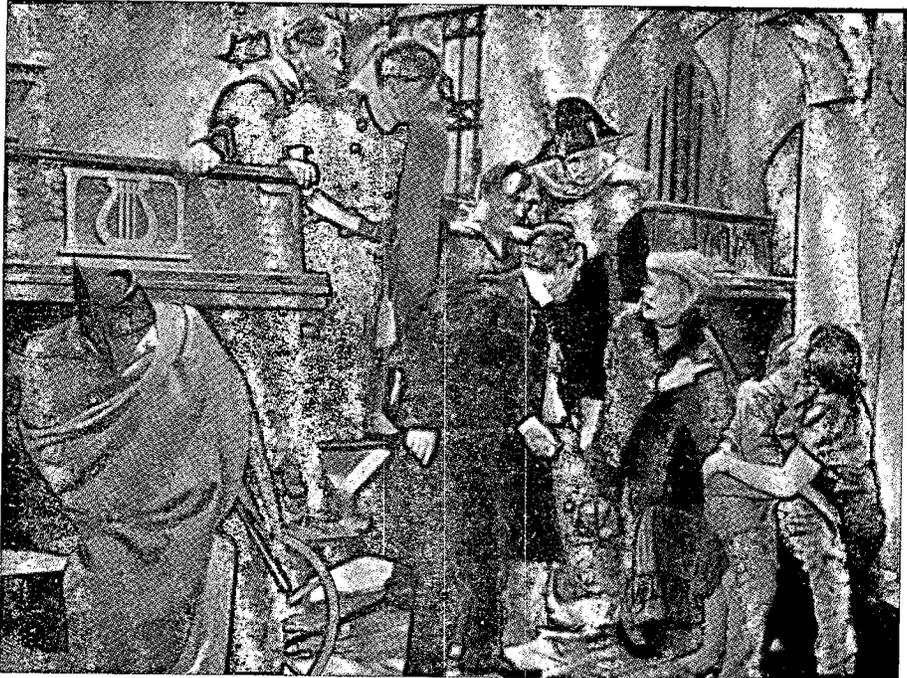
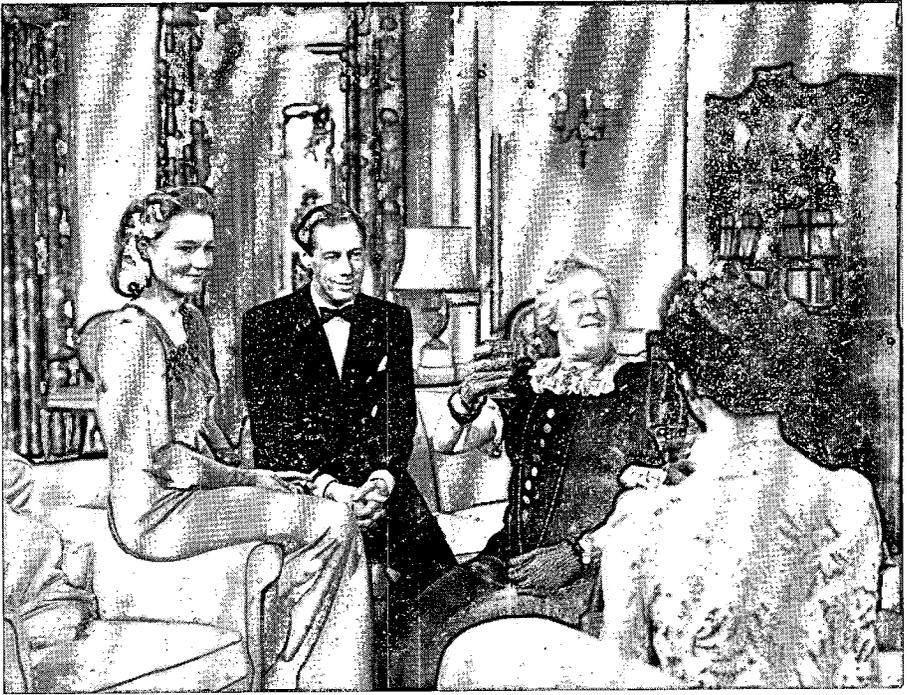
Se, all'indomani della prima guerra mondiale, l'espressionismo diede l'avvio al film terrificante, se le ombre di Caligari, del Golem e di Nosferatu il Vampiro generarono una prole di creature nate dai sogni fantasmagorici e dagli incubi degeneri di tutto un periodo, dilagando per il mondo e cristallizzandosi definitivamente in America, in quegli stessi anni un attore si preparava a dar l'avvio, anche lui, a tutta una serie di epigoni, di imitatori, di successori, tutti impegnati nella creazione di creature mostruose e terrificanti.

Al « Horror Show », degradazione cosciente dei dogmi basilari dell'espressionismo, ormai non piú filosofica ed impegnata visione del mondo, ma metodo sicuro di effetti eccitanti, puro artificio spettacolare, l'attore Lon Chaney seppe arrecare un sicuro se non genuino contributo.

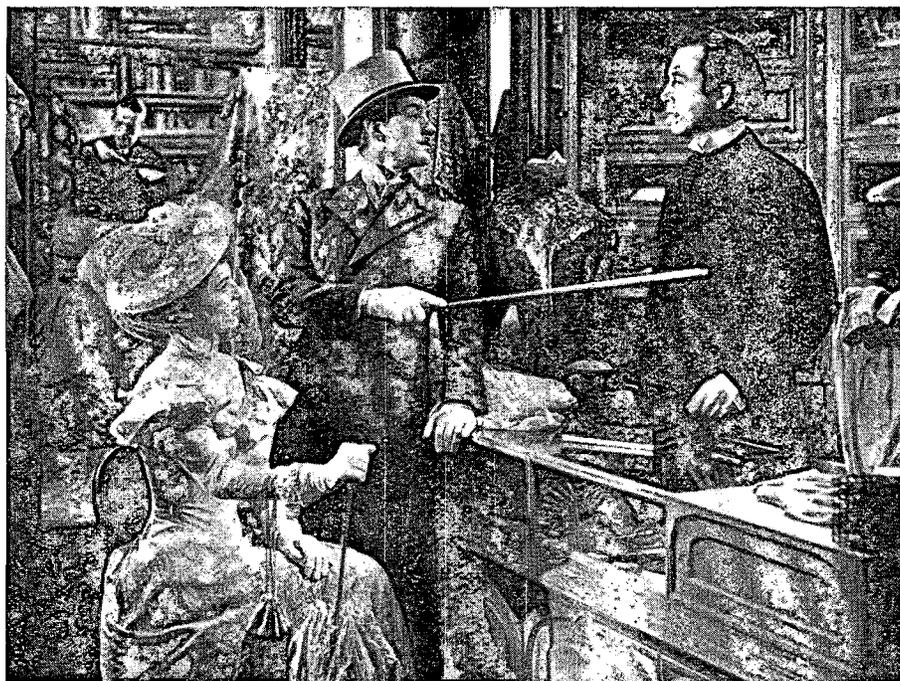
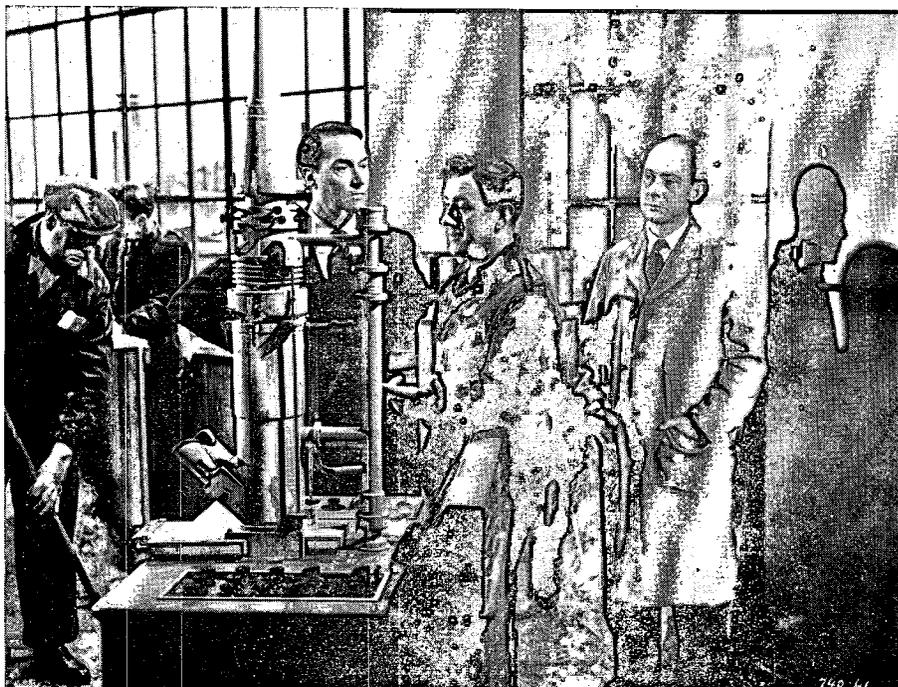
A quasi venticinque anni dalla sua prematura scomparsa Chaney rimane ancora, per la storia del cinema, quasi un mistero: mistero arduo da decifrare e figura difficile da studiarsi o da definirsi.

Se l'attore, durante gli anni della sua carriera, non esitò mai dinnanzi a nessuna parte, piccola o grande essa fosse, che potesse apparire interessante al suo estro ed alla sua accesa passione di caratterista, l'uomo si rivelò sempre ostile ad ogni pubblicità, regolarmente sfuggendo i giornalisti, le interviste, le conferenze stampa ed i trucchi propagandistici.

Da questo suo assenteismo, da questo suo voluto allontanamento dalla politica divistica tanto in auge nel suo ambiente, nasce quella quasi oscurità dinnanzi alla quale va incontro chi voglia raccogliere attorno a ricordi od esperienze personali quell'immancabile corredo di dati biografici, di documenti, di confronti storici e critici.

ALEXANDER KORDA: *The private life of Henry VIII*
(Le sei mogli di Enrico VIII, 1933)

FRIEDRICH FEHER: *The robber simphony* (1935)

DAVID LEAN: *Blithe spirit* (Spirito allegro, 1945)

HAROLD FRENCH: *Adam and Evelyn* (Adamo e Evelina, 1949)

CHARLES CRICHTON: *The lavender hill mob*
(L'incredibile avventura di Mister Holland, 1950)

ROBERT HAMER: *Kind hearths and coronets* (Sangue blu, 1950)

ALEXANDER MACKENDRICK: *The man in the withe suit*
(Lo scandalo del vestito bianco, 1951)

HENRY CORNELIUS: *Genevieve* (La rivale di mia moglie, 1952)

Storicamente Chaney ha solo valore di fenomeno interpretativo, né può venire annoverato tra l'esigua schiera delle grandi figure del cinema muto. Parimenti nessuno, o quasi, dei film da lui interpretati va oggi notato nei testi di storia; anzi i suoi film, quando vanno ricordati a memoria, si risolvono essenzialmente in un album variato e privo di monotonia, ma nel quale primeggia sempre e solo la figura dell'attore, del caratterista.

Il nostro interpretò sempre film d'impronta nettamente commerciale, produzione dignitose, ma di serie, affidate non a grandi nomi — e basta scorrere la sua filmografia — ma a mestieranti, molti dei quali sono ormai da lungo tempo scomparsi dal firmamento hollywoodiano.

Senza voler istituire confronti, il caso di Chaney è un po' il medesimo dei suoi successori (Karloff, Lugosi e lo stesso Chaney Jr.): è il frutto ingrato di un mestiere messo al servizio di un'industria. Ma il mestiere di Chaney non fu tale da venir sommerso sotto l'arida caratterizzazione ad oltranza d'un tipo *base*, anzi egli cercò ed ottenne sempre una varietà di parti, un continuo mutar di personaggi, uniti da un comune fattore: la disgrazia fisica o la deficienza mentale. Chaney fu raramente il mostro al cento per cento, orrido, bestiale, irreale, nato da una immaginazione allucinata e morbosa: tutti, o quasi, i suoi personaggi, forse perché una buona parte di essi furono d'origine letteraria, conservano un'impronta umana. Essi sono umani nel senso che, malgrado il loro aspetto, malgrado la loro tara morale o fisica, conservano, nel piú profondo di se stessi, un substrato umano, un barlume di ragione, se non di sentimento. C'è in questo anche il potere dell'attore che sa mettere nella maschera orrenda dello sciancato di *The Miracle Man*, dell'orbo di *The Road to Mandalay* o del terrificante *Fantasma dell'Opera* delle reazioni che, a confronto con la gelida, impersonale impassibilità istrionica di Karloff — l'attore che gli succedette per primo — creano un carattere vivo al quale possiamo interessarci.

Ovviamente oggi un tale personaggio rischierebbe di cadere nel ridicolo, in quanto non esiste nel cinema americano, unico in causa, una via di mezzo tra il mostro integrale (Frankenstein, Dracula, l'Uomo Lupo, la Mummia o l'ultimissimo Mostro della Laguna) e l'uomo fisicamente o moralmente mostruoso.

L'involuzione del gusto nei confronti dell'Horror Show, aggiuntosi ai « dictat » d'una censura intransigente, ha dato luogo ad una assoluta semplificazione dei motivi, ad una schematizzazione integrale, decisamente abolendo il connubio tra l'uomo

ed il mostro. Parimenti oggi alcune delle figure di derivazione letteraria, a suo tempo interpretate dal Chaney, (Fagin, Quasimodo, il Fantasma) non vengono piú esaminate in base alla costante demoniaca del loro carattere, ma psicanaliticamente espressi e definiti. E' il fenomeno contrario, tra epoca ed epoca, tra gusto e gusto, della disumanizzazione del mostro e della umanizzazione del bruto (vedi numerosi esemplari di film della « serie nera » ispirati ai varii Chaney o Spillane).

Credo che la ragione intima di quel compromesso individuato dal Chaney deve ricercarsi anche qui nella sua formazione umana e spirituale. Sappiamo che i genitori dell'attore erano ambedue sordomuti, sappiamo anche che egli ebbe un'infanzia piena di privazioni e di stenti e che dovette, ancora in tenera età, esibirsi sui palcoscenici di numerosi teatrucci. Orbene la disciplina orrida della miseria che matura l'uomo ancor prima del tempo, non può non renderlo particolarmente sensibile, se non recettivo e comprensivo, verso ogni altra forma di miseria fisica o morale. Che il figlio di due minorati fisici abbia potuto dare sentimenti e reazioni umane alle figure di altri minorati fisici non dovrebbe stupire. Anzi tale fatto non potrebbe che controprovare le nostre asserzioni. In piú troviamo in Chaney, accanto alla comprensione ed all'esperienza dell'uomo, le piú ampie facoltà, diciamo cosí, piú propriamente tecniche (arte del trucco, degli atteggiamenti, ecc.) dell'attore di mestiere.

Per di piú egli stesso, almeno agli inizi, non negò di aver sempre sentito una particolare simpatia per quelle parti che gli permettevano di far fremere d'angoscia o di terrore il pubblico. Ma la semplice spiegazione a questa preferenza viene data ancora da lui quando confida ad un giornalista, particolarmente fortunato: « *Sono soddisfatto quando riesco a creare una figura che ispira il terrore. Supponete che io debba incarnare un tipo di buon borghese calmo; quale merito potrei avere ad essere me stesso? Al contrario, se devo fare violenza alla mia natura, se mi sforzo a trasmutarmi in un essere che non ha nessun rapporto, né dal punto di vista morale, né da quello fisico, con me stesso, potrei riuscire a realizzare una composizione artistica della quale potrei essere fiero* ».

C'è, quindi, anche l'orgoglio dell'attore, di colui che si diletta a congegnare le piú impensate truccature ed altresí a far fremere anche con altri fattori, piú profondi, piú intimi. Chaney, l'uomo, passava per essere un buontempone, molto cordiale, sebbene di carattere poco espansivo, riservato, ma dotato di gran

senso pratico e di una coscienza del suo mestiere portata agli estremi. Coscienza del suo mestiere naturalmente provocata da quella passione che ebbe e conservò per quella professione grazie alla quale poté, da giovane, vivere per poi assurgere alla notorietà.

Come quasi tutti gli attori serii, come tutti i caratteristi di rilievo, anche Chaney dovette aspettare, negli stabilimenti di Hollywood, la sua ora. Colui che ci piace indicare come l'antidivo per eccellenza del cinema muto americano, fece un po' di tutto nei retroscena della Universal, la casa che lo lanciò, alla quale rimase per lungo tempo fedele, ed alla quale legò l'eredità di quel genere che aveva saputo, piú che creare, portare alle sue massime conseguenze. Dopo la solita « tournée » dei principianti dotati di molto coraggio, ma di pochi mezzi e competenza nei piccoli teatri di provincia, in coppia col fratello, Chaney giunge ad Hollywood. Soliti inizi negli studios come trovarobe, come generico, poi come comparsa. Un amico, certo Lee Moran per la storia, lo fa entrare nel gruppo degli « Universal Jockers ». Il nostro partecipa ad un certo numero di « slapstick comedies », rivelandosi come un ottimo e preciso lanciatore di torte alla crema. La sua buona volontà lo spinge, per un po' di tempo, ad assumere anche la parte di « stunt man », o rompicollo di professione. Saranno due cineasti, coppia prolifera di filmetti d'ogni genere, alla Universal, i coniugi Joseph de Grasse, regista, ed Ida Map, sceneggiatrice, a considerare per primi le sue doti di caratterista. In quel periodo del pionierismo l'ex-trovarobe, l'ex comparsa, fa anche ogni tanto della regia. In tale veste dirige, nel 1915, alcun film interpretati dal divo J. Warren Kerrigan. Nello stesso anno lo troviamo anche nel cast di *The Sin of Olga Brand* e di *Hell Morgan's Girl*, quest'ultimo ambientato nella San Francisco del terremoto. [1]

Indubbiamente negli anni che vanno dal 1915 al 1917 Chaney incomincia a farsi notare. Per primo William S. Hart insiste per averlo accanto in *Riddle Gawne* (1917), a proposito del quale va citato il seguente aneddoto.

Sembra che malgrado le insistenze dello Hart i produttori del film avessero tenuto a far rilevare all'attore che tra lui ed il Chaney esisteva una notevole differenza di statura, cosa che da

---

[1] Per molti versi abbiamo usufruito di particolari biografici contenuti nelle colonne del « Postiglione » in « Cinema », n. s., n. 126, 30 gennaio 1954.

parte sua aveva fatto notare anche il Chaney. Eppure quando il giovane caratterista e l'eroe dei western si trovarono di fronte, Hart ebbe queste parole d'incoraggiamento per il suo prescelto: « *La statura non ha mai creato un attore. Voi siete un attore ed avrete la parte* ».

Il patrocinato di Hart vede, così, schiudersi dinnanzi a sé una carriera promettente. In *The Miracle Man* la sua caratterizzazione s'incunea idoneamente nel quadro di vita materialistica e scettica, tutto pervaso di richiami sessuali che in questa apologia di un ricattatore si ispira a quella corrente che a seguito del De Mille prima maniera tende a demolire i dogmi del vecchio e roseo sentimentalismo yankee. E due anni dopo *The Penalty* gli permette di creare la sua prima parte degna di rilievo.

Nella ben fornita serie di quei film gialli dove « *in principio il cinema rappresenta le organizzazioni di ricattatori e i delinquenti per le loro possibilità drammatiche, attribuendo l'inclinazione alla criminalità a tare personali, a rancori, o al desiderio d'avventure* » questo film reca un contributo di primo piano. [1].

The Penalty è la storia di un uomo che per essere stato, a seguito di un incidente, amputato delle due gambe da un medico di pochi scrupoli, giura di vendicarsi di una società che lo ha trasformato in un mostro. Egli diviene quindi il capo spietato, assetato di sangue, privo di ogni scrupolo e di ogni sentimento umano, di una gang di malviventi. Un'altra operazione, l'asportazione di un grumo di sangue dal cervello, ricondurrà il criminale tarato nei limiti della normalità. A questo personaggio Chaney seppe portare, a dispetto dell'intreccio ed ancor più della soluzione ridicola, un carattere convincente ed un'aspetto allucinante. Dopo *The Penalty* Chaney avrà poi spesso l'occasione di interpretare parti simili in tutta una lunga serie di film tra i quali annoveriamo *Partners of the Night, Black Shadows, The Girl in the Rain, Kick In, One Million in Jewels, Dollar Devils* ed altri. Qui predomina il caratterista, il quale dà prova di poter sufficientemente commuovere il suo pubblico senza dover ricorrere a truccature complicate.

La truccatura rimane, in Lon Chaney, ciò che lo rese più famoso e ciò che ancora lo ricorda alla memoria dei più. Con la collaborazione di Max Factor Sr., Chaney, vero fanatico nel suo genere, non indietreggiò mai dinnanzi a nessun sacrificio, pron-

---

[1] Lewis Jacobs: *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino, 1952.

to a farsi coprire il volto di calce, a farsi sradicare buona parte dei suoi denti, a farsi limare il resto in modo da poter adattare sulle sue gengive le piú svariate dentiere. Per un film nel quale deve interpretare la parte di un vecchio ufficiale orbo si fa versare della cera calda sull'occhio; per rendere ancor piú terrificante il suo *Fantasma dell'Opera* subisce una operazione al mento. La sua coscienza professionale è sempre pronta ad ogni eccesso, come anche ad ogni imprudenza: nel girare *Thunder,* in mezzo ad una vera tempesta, contrae una polmonite.

Va notato, incidentalmente, che Chaney nei momenti in cui si truccava — e quasi tutte le sue truccature rimangono opera sua — non ammetteva nessuna intrusione nel suo camerino. Anzi il suo principio era quello di continuamente tenere nascosto il tipo di truccatura che aveva prescelto. Capricci non privi di una buona dose di autosufficienza, ma permessi a colui che, in quel periodo, era riconosciuto come l'incontrastato maestro del terrore.

Eppure Chaney seppe sempre rimanere anche un attore capace di evadere da ogni artificio: questo è il lato meno noto della sua carriera, ma è anche quello che meriterebbe maggiormente di interessare gli storici.

A mano a mano comincia a farsi notare in lui una sempre maggior ricerca del carattere del personaggio; dal 1923 in poi Chaney giunge persino a rifiutare le parti di minorati fisici o di mostri, dimostrando non di distaccarsi dal suo genere prediletto, ma bensí di tentare di evadere da quella faciloneria nella quale cominciavano a cristallizzarlo i produttori.

Oliver Twist (1922) lo familiarizza coll'interpretazione di personaggi letterari, ed il suo Fagin non rimase — almeno da quanto risulta dall'esame di alcune inquadrature — molto lontano dalla composizione fatta da Alec Guinness nella versione curata da David Lean. Anzi nel confrontare le due interpretazioni vi si nota, nella truccatura, una stessa scelta dei tratti piú distintamente razziali del personaggio, una stessa foggia nel vestire ed alcune attitudini non prive di affinità. Anzi stupisce il fatto che quando, negli Stati Uniti, i comitati ebrei insorsero contro il Fagin del Guinness « *insulto e vilipendio di una razza* », nessuno sembrò ricordarsi di quell'altro Fagin non meno caratteristico, né meno vigorosamente ricreato dal Chaney.

Un anno dopo il nostro alterna i suoi due modi di recitazione e se da una parte incarna il Quasimodo hugoliano, d'altra par-

te riesce anche a fare una composizione molto meno grandguignolesca in *The shock* (Il cuore del lupo), ove impersonifica un bonario contadino, condotto alla rovina da un losco avventuriero, che di punto in bianco si muta in un essere mostruoso privo di ogni coscienza e scrupolo, per poi ritornare sulla diritta via. Sentimenti e situazioni da melodramma grossolano, rivolgimenti che richiamano alla mente quegli stessi del fuorilegge di *The Penalty*, con la differenza che qui Chaney incarna, senza nessuna truccatura, un uomo comune e non un mostro senza gambe, e che tutto il dramma interno del personaggio si esprime con concisione e semplicità paradossale sul suo volto nudo.

Se, qui, viene citato anche *Notre Dame de Paris* ciò avviene solo per permetterci di fare un raffronto diretto tra la composizione di Chaney e quella di Charles Laughton. In seno ad un esame storico questa non è un'opera che meriterebbe di essere notata. Come farà, a piú di venticinque anni di distanza, un William Dieterle, anche qui l'opera di Victor Hugo perdendo la sua vera ragione, il suo vero centro drammatico — il conflitto interno di Claude Frollo combattuto tra il suo dovere di sacerdote che lo condanna alla castità ed il suo amore per Esmeralda — si riduce ad una grandiosa, falsamente accurata illustrazione degli aspetti piú spettacolari del romanzo.

Inutile soffermarsi, ancora una volta, su un complesso di fatti che in tanti anni di produzione americana non hanno minimamente mutato, e per causa dei quali lo sfruttamento del filone del film storico ed in costume, istrionicamente e sfarzosamente condotto a base di tonnellate di cartapesta e di migliaia di comparse, sbocca sempre nella piú vistosa, formalistica ed arida prodezza industriale. Qui il regista Wallace Worsley, De Mille di serie minore e oramai dimenticato, non cercò neanche di conferire ai suoi personaggi quel tanto di verità umana richiesta, né di situarli nell'ambiente e nel periodo storico. Se Chaney, grazie ad una elaborata truccatura, riesce a staccarsi dal gruppo degli altri interpreti, lo deve non solo alle sue capacità piú specificamente tecniche quanto alle sue doti di caratterista. Nello stesso modo Laughton, attore di grande potenza espressiva, anche se a volte dedito ad un manierismo, per non dire, ad un gigionismo, troppo decisamente e vistosamente effettistico, si baserà sulla sua truccatura, sulla ripulsione ispirata dal suo aspetto fisico, come anche su quella luce di calda umanità che, a volte, affiora sul suo volto mostruoso. Ricordiamo, ad esempio, nel film di Dieterle la scena in cui il gobbo salta da una campana all'al-

tra, in un balletto selvaggio ed allucinato, misto di gioia e di dolore, manifestazione primitiva d'una ondata di sentimenti che affiorano nel suo animo oscuro, che non riesce ad esprimere, che forse egli non ha mai provato prima di quel momento. Identicamente rimane fervido nella nostra memoria quell'altro primo piano di Laughton teneramente aggrappato alla piú idosa « gargouille » della cattedrale alla quale confida il suo amore e la sua ansia.

Molto minore umanità ci è dato di riscontrare invece nel Quasimodo di Chaney; non tanto per colpa di lui, troppo astuto per non riuscire ad afferrare il senso del personaggio, quanto a causa d'una regia incontrollata che si limita a presentarci un gruppo di figure classiche dello schermo americano (l'affascinante girl da music-hall, un tantino spagnoleggiante, Esmeralda, il cattivo odioso e satanico, Claude Frollo, ed il giovane primo attore conscio delle sue doti fisiche e del suo fascino, Phoebus) camuffati sotto i costumi dell'epoca.

Piú cura hanno invece le scenografie dovute a quello Stephen Goosson che, dopo essere passato sotto la tutela di Sternberg (*Crime and Punishment*), firmerà le corrette e sobrie scenografie di *You can't take it with you* e di *The Lost Horizon* di Capra. Da questo punto di vista l'interno di Notre Dame rimane un prodigioso modello di ricostruzione particolarmente studiata.

Per quanto possa sembrare paradossale oggi ci riesce difficile valutare appieno lo scopo, se non il valore, del personaggio portato sullo schermo da Lon Chaney. Ché non ci troviamo dinnanzi ad un personaggio unico, come ad esempio succede con altri caratteristi, di regola non specializzati nel film di terrore, ma i quali pur rimanendo in margine e piú spesso riapparendo in film di second'ordine, cercano di rimanere fedeli ad un determinato tipo di personaggio, pur cambiando razza o nazionalità. Lo stesso non possiamo dire del nostro cameleonte il quale, troppo preso dalla sua smania di stupire pubblico e colleghi. dalla sua ansia di rinnovarsi, affrontò regolarmente ogni specie di parti, senza curarsi eccessivamente di vedere se esse si intonassero o meno alle sue proprie caratteristiche. Che, in ultima analisi, sapesse poi intonare a sé ogni parte, fosse essa terrificante o comica, patetica o melodrammatica, sia avvalendosi della sua perizia nella truccatura, sia basandosi sulle sue doti sicure di caratterista spericolato, è un altra questione.

E' per questo che Chaney non è mai riuscito a far nascere

un personaggio completo, si è solo limitato a comporre una galleria di creature a sé stanti, individualità differenziate, tipi e strutture umane decisamente separate l'una dalle altre. Se, nel suo tempo, egli riscosse molta considerazione ciò è dovuto non solo alle sue capacità spettacolari, ma anche al fatto che, pur rimanendo sotto la direzione di registi prettamente commerciali, seppe sempre dar prova di doti e di caratteristiche non sempre proprie ai grandi attori, ma utili a chi volesse, come lui, servire non un ideale d'arte, non un miraggio estetico, ma soltanto un mestiere come tanti altri.

Chaney non fu mai un attore intellettuale, in preda alle teorie sull'interpretazione, o alle minuziosità stilistiche. Se gli si affidava una parte, se tale parte gli andava a genio, egli si considerava tenuto a renderla nel migliore dei modi, senza troppo arzigogolare sul fatto che tale sua prestazione si adattasse ad un film di scarso valore artistico o invece a un capolavoro dell'arte cinematografica. Egli non si occupò mai di scegliere, anzi fu sempre lui ad essere scelto. A causa di ciò oggi la storia lo dimentica ed il suo stesso ricordo scompare a mano a mano. Completamente o quasi negato a tutto ciò che fosse arte, Chaney rimane ancor oggi un'esemplare piú unico che raro d'un uomo fattosi attore non tanto per aver sentito in sé il fuoco sacro, quanto per aver scoperto che facendo l'attore e facendolo con coscienza, con criterio, egli veniva a svolgere un mestiere uguale, se non piú interessante e piú appassionante di molti altri.

Alla vigilia del suo primo incontro con Sjöström, Chaney non ha ancora militato sotto nessuno dei grandi nomi del cinema muto americano, ad eccezione dell'allora molto quotato Frank Lloyd, specialista in coscienziose ed accurate trascrizioni di classici della letteratura (*Les Miserables, Oliver Twist, The Sea Hawk*).

In *He who gets slapped* (1924) Chaney, caratterista tutto fare, e Norma Shearer, attricetta sconosciuta ma protetta da Irving Thalberg, riscuoteranno uno dei piú grandi successi della loro carriera. Mentre per Sjöström questa sarà la prima opera dove, grazie alla magnanimità di Louis B. Mayer e del già citato Irving Thalberg, potrà lavorare in piena indipendenza e firmare un film non indegno del suo glorioso passato. Un anno dopo la stessa « équipe » si riformerà di nuovo per girare *The Tower of Lies,* adattato dal romanzo « L'Imperatore del Portogallo » di Selma Lagerlöff.

Tali precedenti non impediranno a Chaney di continuare a lavorare, come per il passato, in film di terrore (*The Monster*), in parti da caratterista, specialmente con Tod Browning, regista che rimarrà per un lungo periodo di tempo, da *The Wicked Darling* (1919) fino a *Where East is East* (1929), il suo direttore prediletto e forse colui che piú degli altri gli forní delle parti che impegnassero, piú che il « Maestro del Terrore », l'attore Chaney, malleabile e volonteroso.

Nel 1926 alla Universal il nostro gira un'altro dei suoi grandi successi, *Tre Phantom of the Opera,* dal romanzo di Gaston Leroux, che la stessa casa produttrice riesumerà dopo molti anni, sbarazzandolo di tutta quell'atmosfera di terrore che nella prima versione aveva preso il posto di quell'umore nero, tinto di malinconia e soffuso d'una di tensione mai eccessivamente tragica, ch'era propria del testo letterario.

Nel film di Browning il musicista sfigurato, che poi Claude Rains ricreerà con notévole misura ed umanità, unico punto valido di un film scadente e borioso, diviene tra le mani di Chaney una creatura ripugnante, spaventosa, piena di tic e di effetti della peggior specie.

In questo modo, tra Sjöström, Browning ed il Fantasma, continua l'altalena tra la truccatura fine a se stessa e la parte che impegna l'attore, diciamo cosí, puro. Eppure ad un tratto sembra che, verso gli ultimi anni della sua carriera, Chaney o i suoi produttori si siano stancati di utilizzare ad oltranza la favola pubblicitaria del mostro, dell'uomo dai cento volti. Con una maggior regolarità il nostro inizia una serie di film dove recita a volto nudo cimentandosi in composizioni diverse e svariate. E sono film polizieschi come *London after Midnight,* dove crea una tipica figura di losco elegantone, o come *While the City Sleeps* (1928) di Jack Conway, dove lo ritroviamo nelle vesti di un poliziotto duro, violento, brutale, pre-bogartiano. In *Le loup de soie noire* di Tod Browning, Chaney interpreta la parte di Chuck, ladro senza scrupoli, rigenerato dall'amore di una donna. La figura non è nuova ed il film si schiera sulla falsariga dei gialli spietati, ispirati alla *Notti di Chicago,* con in piú una nota moraleggiante ed un sentimentalismo patetico. In *Tell it to the Marines* (1926), invece, lo vediamo impegnato in una di quelle parti che avrebbero poi reso famoso un Wallace Beery, un Victor Mc Laglen, ed un Randolph Scott. Qui in questo prototipo non tanto occasionale di quei tanti film che poi la cinematografia americana avrebbe sfornato con regolarità tenace ne-

gli anni di guerra e nel dopoguerra, si narra la storia di un allegro marinaio innamorato di una gentile infermiera che si vede ostacolato nelle sue avventure amorose da un burbero ma fondamentalmente buono Sergente O'Hara (Lon Chaney). Anche in questo film l'ormai classico conflitto tra la vecchia e la nuova generazione viene risolto, in extremis, con un atto di valore, il salvataggio del corpo sanitario durante un'azione di battaglia, che darà luogo ai due innamorati di unirsi sotto la paterna approvazione dell'anziano sergente. Per Chaney quella del sergente O'Hara è una parte nuova che risolve con una bonomia ed un vigore comunicativo, nello stile di un John Wayne fordiano.

Di contro *Thunder* (1929) ci presenta un Chaney altamente drammatico, in quella parte di meccanico tenacemente attaccato alla sua locomotiva, macchina anche lui eppure anche essere umano, che sa dotare la locomotiva che guida di una mente, quasi di un cuore. Un Sisifo con piú umanità e meno pathos, meno lirismo dell'eroe di Gance. *Thunder,* che realizzato da William Nigh, è un film sobrio e realistico che al Chaney, ormai maturo e nel quale sembrano scomparsi gli eccessi tipici del « fenomeno dello schermo », dà il modo di ridiventare quell'attore dai vari pregi che uno Sjöström ed un Lloyd avevano saputo farci conoscere.

A questo punto la rivoluzione del sonoro non arriva ad avere presa sul nostro: nel 1930, poco dopo di aver girato una nuova versione di *The Unholy Three,* Lon Chaney, da tempo tormentato da un cancro alla gola, muore.

Al mondo del cinema lascia in eredità un figlio che tenterà di seguire la sua strada, specializzandosi in un primo tempo in parti terrificanti (*The Mummy, The Wolf Man, Dracula*), per poi ridursi a fare il caratterista in film di terza categoria, ma che per noi rimane l'indimenticabile Lenny di *Of mice and men.*

Personalmente non crediamo che nei confronti di Lon Chaney Senior sia lecito giungere necessariamente alle conclusioni del Rotelar, pur condividendo i suoi accenni all'a volte troppo evidente cattivo gusto ed a quell'effettismo grottesco dell'attore. Ciò malgrado, dire di lui « *Può darsi che sia un buon attore, ma il trucco non ce lo lascia vedere* » o affermare che prima della sua morte stesse esaurendo le sue possibilità, non ci sembra né storicamente giusto, né criticamente coerente [1].

---

[1] Manuel Rotelar: *Terrore sugli schermi,* in « Cinema », n. s., n. 99-100, 15-30 dicembre 1952.

Chaney fu anche un buon attore, e abbiamo visto come a pochi anni della sua morte seppe distaccarsi da un genere, non in via di esaurimento, ma che personalmente non poteva arrecargli piú nessun vantaggio, per attenersi a parti molto piú impegnative e conclusive.

Figura minore del cinema americano, Chaney non meritava una liquidazione cosí decisiva da parte della storia, o almeno la sua figura, quale rimane viva nel nostro ricordo, ricordo di nostalgici forse, richiedeva un po' piú di comprensione.

Giovanni Scognamillo

Filmografia di Lon Chaney sr.

1915 - THE SIN OF OLGA BRAND - *Attore*: Lon Chaney.
— HELL'S MORGAN GIRL - *Attore*: Lon Chaney.

1917 - FIRES OF REBELLION - *Produzione*: Bluebird Photoplays - *Soggetto e regìa*: Ida May Park - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *giugno 1917*).

1918 - RIDDLE GAWNE - *Produzione*: William S. Hart Productions - *Produttore*: William S. Hart - *Sceneggiatura*: Charles Alden Seltzer - *Regìa*: Lambert Hillyer - *Attori*: William S. Hart, Lon Chaney (*1ª proiezione*: *agosto 1918*).
— THAT DEVIL BATEESE - *Produzione*: Bluebird Photoplays - *Soggetto e sceneggiatura*: Bess Meredith - *Regìa*: William Wobert - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *settembre 1918*).

1919 - THE WICKED DARLING - *Produzione*: Universal Film - *Soggetto*: Evelyn Campbell - *Sceneggiatura*: Harvey Gates - *Regìa*: Tod Browning - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *febbraio 1919*).
— THE MIRACLE MAN - *Produzione*: Mayflower Photoplay - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di George M. Cohan, a sua volta tratta dal romanzo di Frank Lucius Packard e Robert H. Davis - *Sceneggiatura e regìa*: Loane Tucker - *Attori*: Betty Compson, Thomas Meigham, Lon Chaney (*1ª proiezione*: *agosto 1919*).
— PARTNERS OF THE NIGHT - *Produzione*: Goldwyn Pictures - *Produttori*: Samuel Goldwyn, Rex Peach - *Soggetto*: Le Roy Scott - *Sceneggiatura*: Le Roy Scott, Charles Whittaker - *Regìa*: Paul Scardon - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *febbraio 1920*).

1920 - TREASURE ISLAND - *Produzione*: Paramount-Artcraft - *Produttore*: Harold Lasky - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Robert Louis Stevenson - *Sceneggiatura*: Stephen Fox - *Regìa*: Maurice Tourneur - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *marzo 1920*).
— BLACK SHADOWS - *Produzione*: Fox Film - *Produttore*: William Fox - *Soggetto*: Natalie S. Lincoln - *Sceneggiatura*: J. Anthony Roach - *Regìa*: Howard Mitchell - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *aprile 1920*).

— THE GIRL IN THE RAIN - *Produzione*: Universal Film - *Soggetto*: Varick Vanardy (*pseudonimo di* Frederic Van Rensselaer) - *Sceneggiatura*: Doris Schroader - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione: luglio 1920*).

— THE PENALTY - *Produzione*: Goldwyn Pictures - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Gouverneur Morris - *Sceneggiatura*: Charles Kenyon - *Regìa*: Wallace Worsley - *Attori*: Lon Chaney, Clive Brook, Kenneth Harlan (*1ª proiezione: agosto 1920*).

— OUTSIDE THE LAW - *Produzione*: Jewel-Universal Film - *Soggetto*: Tod Browning - *Sceneggiatura*: Tod Browning, Lucien Hubbard - *Regìa*: Tod Browning - *Attori*: Lon Chaney, Leatrice Joy, Cullen Landis, Betty Schade, John Bowers, Richard Tucker, Edithe Chapman (*1ª proiezione: gennaio 1921*).

1922 - THE TRAP - *Produzione*: Jewel-Universal Film - *Sceneggiatura*: George C. Hull - *Regìa*: Robert Thornby - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione: maggio 1922*).

— OLIVER TWIST - *Produzione*: Fox Film - *Produttore*: Sol L. Lesser - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Charles Dickens - *Sceneggiatura*: Frank Lloyd, Harry Weil - *Regìa*: Frank Lloyd - *Attori*: Jackie Coogan, Lon Chaney, Frederick Jensen, Gladys Brockwell, Georges Seigman (*1ª proiezione: novembre 1922*).

— KICK IN - *Produzione*: Famous Players - Lasky - Zukor - *Produttore*: George Fitzmaurice - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Willard Mack - *Adattamento e sceneggiatura*: Onida Bergere - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione: dicembre 1922*).

1923 - THE SHOCK - *Produzione*: Jewel-Universal Pictures - *Soggetto*: William Dudley Pelley - *Regìa*: Lambert Hillyer - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione: aprile 1923*).

— THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME - *Produzione*: Universal Pictures - Super Jewel - *Produttore*: Carl Laemmle - *Soggetto*: basato sul romanzo « Notre Dame de Paris » di Victor Hugo - *Sceneggiatura*: Perley Poore Sheelan - *Regìa*: Wallace Worsley - *Scenografia*: Stephen Goosson - *Attori*: Lon Chaney, Patsy Ruth Miller, Norman Keny, Kate Lester, Winifred Bryson, Brandon Hurst, Nigel de Brulier, Ernest Torrence, Tully Marshall, Raymond Hutton, Eulalie Jensen, Cesare Gravina (*1ª proiezione: settembre 1923*).

1924 - HE WHO GETS SLAPPED - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Louis B. Mayer - *Soggetto*: basato sulla commedia « Quello che prende gli schiaffi » di Leonid Andreev - *Riduzione e sceneggiatura*: Carey Wilson, Victor Sjöström - *Regìa*: Victor Sjöström - *Attori*: Lon Chaney, Norma Shearer, John Gilbert (*1ª proiezione: novembre 1924*).

1925 - THE MONSTER - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Roland West - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Crane Wilbur - *Sceneggiatura*: Willard Mack, Albert G. Kenyon - *Didascalie*: C. Gardner Sullivan - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione: marzo 1925*).

— THE UNHOLY THREE - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Tod Browning - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Clarence Aaron Robbins - *Sceneggiatura*: Waldemar Young - *Regìa*: Tod Browning - *Attori*: Lon Chaney, Mae Bush, Victor McLaglen, John Milton (*1ª proiezione*: *giugno 1925*).

— THE PHANTOM OF THE OPERA - *Produzione*: Universal Pictures-Jevel - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Gaston Leroux - *Regìa*: Rupert Julien - *Attori*: Lon Chaney, Mary Philbin, Norman Kerry, Arthur Edmund Carewe, Virginia Pearson (*1ª proiezione*: *agosto 1925*).

— THE TOWER OF LIES - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Victor Sjöström - *Soggetto*: basato sul romanzo « L'imperatore del Portogallo » di Selma Lagerlöff - *Riduzione e sceneggiatura*: Agnes Christine Johnston, Max Marcin - *Regìa*: Victor Sjöström - *Attori*: Lon Chaney, Norma Shearer, William Haines (*1ª proiezione*: *settembre 1925*).

— THE BLACK BIRD - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Tod Browning - *Soggetto e sceneggiatura*: Waldemar Young - *Regìa*: Tod Browning - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *gennaio 1926*).

1926 - THE ROAD TO MANDALAY - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Soggetto*: Tod Browning, Herman J. Mankiewicz - *Sceneggiatura*: Elliot Clawson - *Regìa*: Tod Browning - *Attori*: Lon Chaney, Lois Moran, Owen More, Henry B. Walthall (*1ª proiezione*: *luglio 1926*).

— TELL IT TO THE MARINES - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Soggetto e sceneggiatura*: E. Richard Schayer - *Regìa*: George Hill - *Didascalie*: Joe Farnham - *Attori*: Lon Chaney, Eleanor Bordman, William Haines (*1ª proiezione*: *dicembre 1926*).

1927 - MR. WU - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: William Nigh - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Harry Maurice Vernon e Harold Owen - *Riduzione e sceneggiatura*: Lorna Moon - *Regìa*: William Nigh - *Attori*: Lon Chaney, Renée Adorée, Maggie Albanesi, Anna May Wong, Louise Dresser, Alexander W. Lang, Gertrude Olmstead (*1ª proiezione*: *maggio 1927*).

— THE UNKNOWN - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Soggetto*: Tod Browning - *Sceneggiatura*: Waldemar Joung - *Regìa*: Tod Browning - *Attori*: Lon Chaney, Joan Crawford, Norman Kerry (*1ª proiezione*: *giugno 1927*).

— MOCKERY - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Benjamin Christensen - *Soggetto e regìa*: Benjamin Christensen - *Sceneggiatura*: Bradley King - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *ottobre 1927*).

— LONDON AFTER MIDNIGHT - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Tod Browning - *Soggetto*: basato sulla novella « The Hypnotist » di Tod Browning - *Sceneggiatura*: Waldemar Joung - *Attore*: Lon Chaney (*1ª proiezione*: *dicembre 1927*).

1928 - LAUGH, CLOWN, LOUGH - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Robert Brenon - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di David Belasco e Tom Cushing - *Sceneggiatura*: Elizabeth Meehan - *Regìa*: Robert Brennon - *Didascalie*: Joe Farnham - *Attori*: Lon Chaney, Loretta Joung, Nils Asther (*1ª proiezione*: *maggio 1928*).

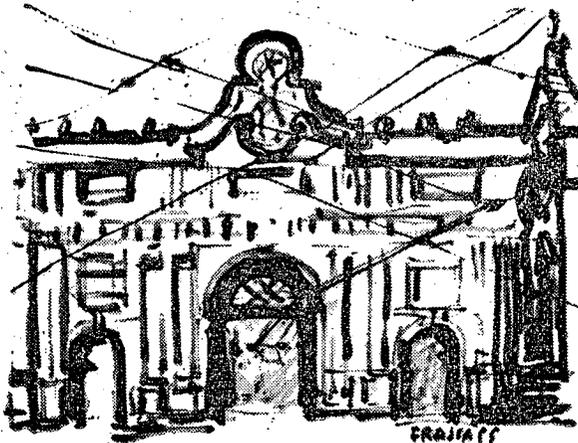
— WHILE THE CITY SLEEPS - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Jack Conway - *Soggetto e sceneggiatura*: A. P. Yunger - *Regìa*: Jack Conway - *Attori*: Lon Chaney, Anita Page (*1ª proiezione*: *ottobre 1928*).

— WEST OF ZANZIBAR - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Soggetto*: Chester Da Vonde, Kilburn Gordon - *Sceneggiatura*: Elliot Clawson - *Regìa*: Tod Browning - *Attori*: Lon Chaney, Lionel Barrymore, Mary Nolan, Warner Baxter, Jane Daly, Roscoe Ward, Kalla Pasha, Curtis Nero (*1ª proiezione*: *dicembre 1928*).

1929 - WHERE EAST IS EAST - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Tod Browning - *Soggetto*: Tod Browning, Harry Sinclair Drago - *Adattamento*: Waldemar Young - *Sceneggiatura*: Richard Schayer - *Regìa*: Tod Browning - *Attori*: Lon Chaney, Lupe Velez, Estelle Taylor, Lloyd Hugues, Louis Stern, Wong Wing (*1ª proiezione*: *maggio 1929*).

— THUNDER - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: William Nigh - *Soggetto*: Byron Morgan - *Sceneggiatura*: Byron Morgan, Ann Price - *Regìa*: William Nigh - *Musica*: William Axt - *Attori*: Lon Chaney, James Murray (*1ª proiezione*: *luglio 1929*).

1930 - THE UNHOLY THREE - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Clarence Aaron Robbins - *Sceneggiatura e dialoghi*: J. C. Nugent - *Regìa*: Jack Conway - *Attori*: Lon Chaney, Lila Lee, Ivan Linow, Harry Earles, Elliott Nugent (*1ª proiezione*: *luglio 1930*).

(a cura di *Guido Cincotti*)

Variazioni e commenti

Mouchette di Bernanos, Paulette di Clément

Bernanos è una guida spirituale della nostra epoca, un autore cui il singolo ricorre quando venga a crearglisi il vuoto di una angosciosa sfiducia. Chi della vita mostra, senza compiacimenti e programmaticità di sorta, le miserie e le sofferenze, e insieme ne indica il superamento umano e religioso, costui toccherà una misura classica finalmente profonda, sofferta e dolorosa; e ci sarà maestro.

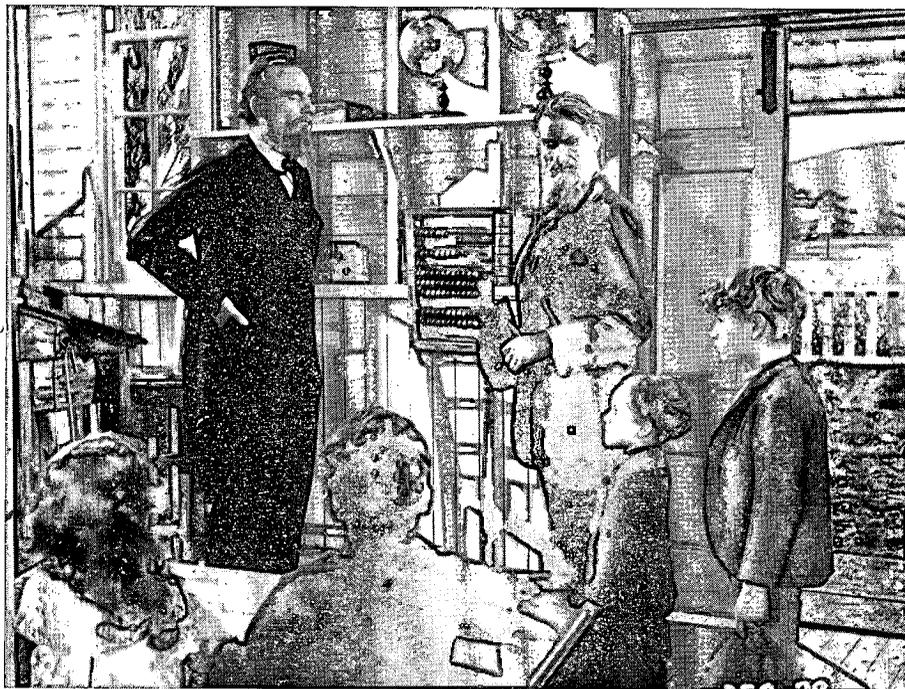
La squallida e dolente provincia narrata da Georges Bernanos si immedesima, in una plasticità tra le piú ferme e adamantine della letteratura d'oggi, in paesaggi dell'anima percorsi da illuminazioni improvvise, da bagliori che scoppiano con la violenza del tuono, sullo sfondo di campagne livide e di drammi individuali combattuti tra la coscienza e l'incoscienza del male: questo, per i romanzi che anticipano la sublime illuminazione de Il diario di un curato di campagna. *E vogliamo parlare di* Nuova storia di Mouchette, *la cui "provincia", il cui "male", il cui peccato ed i significati morali, drammatici e simbolici della quale intendiamo porre a confronto con analoghi motivi ed interessi contenuti in* Giochi proibiti *di René Clément.*

Mouchette è una adolescente "selvaggia", in un povero villaggio; selvaggia e ribelle, chiusa in uno scontroso e acre mutismo di bestiola che si sente perseguitata, la bambina subisce la violenza carnale di un giovane contrabbandiere che la incontra nel bosco durante un violento temporale e la conduce nella sua capanna ove appunto ha luogo la scena nella quale Muchette, spinta da quell'istinto ribelle e astioso, si concede, con paura e amore, con speranza e devozione, al bruto. Il giorno dopo si toglie la vita e la morte giungerà come un balsamo sulle ferite antiche quanto la miseria fisica e l'inconsapevolezza morale

CHESTER ERSKINE: *Androcles and the lion*
(Androclo e il leone, 1952)

ANTHONY ASQUITH: *The importance of being Earnest*
(L'importanza di chiamarsi Ernesto, 1952)

ROLAND NEAME: *The card* (Asso pigliatutto, 1952)

RONALD NEAME: *The million pound note* (Il forestiero, 1953)

PHILIP LEACOCK: *The kidnappers* (I confini del proibito, 1953)

DAVID LEAN: *Hobson's choice* (Hobson il tiranno, 1953)

CHARLES CRICHTON: *The love lottery* (L'idolo, 1953)

RALPH THOMAS: *Doctor in the house* (Quattro in medicina, 1953)

della fanciulla e dei suoi simili, stanchi e rassegnati al male. Gli sforzi di ribellione della bambina, dopo che il villaggio ha saputo di lei e del giovane (lo ha raccontato Mouchette stessa, con dolorosa sfrontatezza), cozzano quindi contro una provincia che va oltre i limiti geografici e tocca drammaticamente i vertici di quell'esistenzialismo cattolico di cui senza dubbio Bernanos è un antesignano. Ambiguo però, in questa fase di preparazione critica e cristiana, il significato del suicidio di Mouchette, quel suo abbandonarsi, come l'Ofelia shakespeariana, al cullante flusso di un limpido ruscello. Mouchette, comunque, raggiunge tramite il peccato la consapevolezza di Dio e del dolore, una fede che le donne del villaggio, aride e grette, meschine e pettegole, conoscono solo attraverso la meccanicità di un conformismo interessato. Ribelle, quindi, Mouchette e in linea coi grandi personaggi iconoclasti, assoluti e terribili, della spiritualità letteraria di Francia.

Se Mouchette, nella sua miseria fisica, nella sua cupezza carica di risentimenti senza nome e di disprezzo senza ragione, può ricordare la Gertrude bambina de La sinfonia pastorale *di Gide, una maggiore e piú esteriore "classicità" del dolore in Gertrude, un piú prevedibile e fin "naturale" interesse psicologico-drammatico, ce la fa meno amare — di amore profondo, ma non pattuito — di questa tragica, di questa assoluta Mouchette, nella sua selvaggia gentilezza interiore e nei suoi rancori, anche, grevi di tenerezza e di dedizione. Mouchette non avrebbe potuto essere di Gide se non in una dimensione di dramma non sbalzato da una primordiale necessità di fede; Gertrude, insomma, è ancora la rappresentante di una moralità essenzialmente letteraria, intimamente laica, financo indifferente, sterile a volte ed intellettualistica. Mouchette, invece, costretta da una meschina esistenza a un dolore sordo e continuo, capisce in un piú sconvolgente e tragico empito di dolore, l'entità della fede, dell'amore. Tocca un'epica dell'antinomia Dio-peccato, ove la creatura di Gide per pura abilità dialettica, per sottigliezze letterarie. Mouchette è un macigno, Gertrude un diamante. L'una ci riempie di terrore — e di fonda pietà —; nell'altra possiamo specchiarci in una sorta di distaccata compassione che non giunge all'epos della ribellione spirituale. Non sappiamo neanche se Gertrude sa credere; Mouchette, sí. Cosí come sa credere il Morand de* Lo spretato, *portavoce di una rivolta fatta uomo, dell'uomo divenuto verità, e non soltanto dell'uomo vissuto, in un infocato apostolato culturale, religioso e filosofico. Forse il film*

di Léo Joannon non è opera cattolica nel senso profondo dell'espressione; porta tuttavia la religiosità innata dell'individuo, a un punto alto di accensione spirituale e di impegno umano e intellettuale. Il diario di un curato di campagna *di Bernanos e di Robert Bresson, naturalmente, supera tutti i suoi nobili fratelli di pena, cosí come Mouchette purifica e trascende la programmaticità descrittiva e calligrafica di altre " selvagge " della letteratura, del cinema e del teatro francesi.*

Una ribellione, la sua, non compresa, al pari del sacrificio del curato di Bernanos, nell'ambito cioè della verità totale, dalla tensione, pur se impegnata, corrente, del cinema francese, ad esempio. Che, ove non trasforma in soluzioni facili e dozzinali la portata di questo messaggio, lo riduce, come accade nei film di Cayatte, a interessate velleità propagandistiche favorite dallo stesso ribaltamento di schemi ormai vieti attuato col procedimento degli schemi stessi.

In Nouvelle histoire de Mouchette *e in* Jeux interdits, *intanto, è riscontrabile il chiuso aspro ed anche grottesco, bruto e incomunicabile, di una provincia ai margini dell'umanità. (Notiamo per inciso che tale ambiente di provincia, nonché esser stato a piú riprese portato sullo schermo, dai film di Pagnol a* Le corbeau, *dai prodotti di un artigianato medio e orecchiabile — Decoin, Calef, ecc. — alla comicità candida di Tati, e via dicendo, rappresenta lo stadio sofferto e interiore di una narrativa che, senza indulgere a colori locali piú o meno piccanti* (Clochemerle, Ride e piange il mio villaggio) *ed in fondo scontati, cerca in inediti paesaggi provinciali la ragione segreta di risentimenti, di angoscie, di sofferenze, intuiti confusamente, se non animalescamente, dal personaggio... Altri, come Giono, troveranno nella provincia l'irrepetibilità di un proprio mondo lirico e sognante, ermetico e pungente. E' indicativo comunque che in essi il " groviglio di vipere " dell'animo umano appaia in tutta la sua irrepressa ambiguità: da Renard, cosí, si arriva a Mauriac, e persino a Giraudoux, e potremmo continuare a lungo l'elenco). Piú "epica", questa, squadrata, stagliata su una fatalità fattiva e non letteraria, in Bernanos; piú rapsodica, aneddotica magari, piú problematicamente sconcertante, in Clément. Quest'ultimo, osservato sotto tale (minimo) aspetto di " cronista " di provincia, ci pare non aver superato del tutto la lezione bozzettistica dei vari Chevalier, ma di aver tuttavia ben assimilato gli antesignani del genere; i classici cioè, Daudet e Renard, ecc.*

In Nuova storia di Mouchette *Bernanos incontra le vie su-*

periori di un decadentismo imbevuto di misticismo e di naturalismo magari zoliano, che rintracciamo dunque, ridotti sia pure in superficie (relativamente alle scene di vita campagnola) e nelde apparenze piú calcolate, in Giochi proibiti, *specie nelle sequenze della malattia e della morte del fratello di Michel, colpito dal cavallo. Anche la madre di Mouchette, una donna spenta dalle fatiche e dalle privazioni, muore, in mezzo ai famigliari che non si curano del suo male, che lo accettano come un destino inesorabile: solo la piccola mostra un po' di compassione, subito smorzata. C'è però nella bambina come un astio tenero per la madre che può essere avvicinato alla dolce e pigra indifferenza (o semplicistica compassione) della madre di* Giochi proibiti *pel figlio che sta per morire, indifferenza del resto presa a simbolo della sconcertante letterarietà del film i cui personaggi " adulti " esprimono una incoscienza infantile e ottusa rispetto a quella, nervosa e ribelle, dei bambini già " adulti ", già per lo meno " vendicativi ", sconvolti (Michel per riflesso) dalla tragedia della guerra e che ora, con le armi " sepolte " della guerra stessa, vogliono purificare la grettezza dell'ambiente famigliare, vogliono " credere " in qualche cosa: Paulette nel dolore (il ricordo della morte), Michel nell'amore di Paulette, in quella dedizione innamorata ai desideri della piccola " parigina ".*

In Clément, le dramatis personae dell'ambiente domestico, se si prescinde da Paulette e Michel, toccano volentieri e sovente il grottesco di sapore tradizionale, villereccio; la figura della figlia, invaghita del vicino-nemico è addirittura bamboleggiante in una congestione macchiettistica, da ebete; cosí, pressappoco, gli altri fratelli. Questa grossolana stanchezza, nei personaggi di Bernanos non esiste: in lui c'è il male sordo, il peccato d'orgoglio (Mouchette che si concede ad Arsenio), tutto quanto insomma rappresenta un aspetto tragico della santità, di una fede ancestrale. " Il pensiero di Mouchette non si presenta mai, ben inteso, in un cosí bell'ordine logico. Rimane vago, passa facilmente da un piano all'altro. Se i miserabili avessero la possibilità d'associare tra loro le immagini della propria sventura, ne sarebbero in breve prostrati. Ma la loro miseria non è per loro che un'infinità di miserie, uno svolgersi di casi disgraziati. Assomigliano ai ciechi che cerchino con le loro dita tremanti dei pezzi di moneta di cui non conoscono l'effigie. Per i miserabili, l'idea della miseria è sufficiente. La loro miseria non ha volto ". E il paesaggio: " Le detonazioni... trasportavano a prodigiose distanze; l'aria pesante, viscosa, impregnata da quel vapore grasso che esala dalle torbiere,

trasmetteva la vibrazione con la stessa fedeltà di un'acqua profonda. Perché raramente Mouchette udiva i colpi di fucile: era il vibrare dei vetri che la risvegliava di colpo, la faceva rizzare sul suo misero materasso di stracci". Su una simile, anche se meno vasta e paurosa, risonanza, sta il paesaggio di Clément: la guerra è lontana — una faccenda, per quegli spiriti ingenui, da " adulti " —, Paulette arriva con l'abitino della festa e senza (apparenti) ricordi di dolore e di morte .Tuttavia Clément, tutto preso nel dramma individualistico, vasto quanto il suo simbolo (in senso tradizionale di " ribellione " psicologica) dei piccoli personaggi, dopo un certo momento, smarrisce questa sottile intuizione del paesaggio. Segno che due direttive potenzialmente si intrecciano negli impegni narrativi di Clément: uno naturalistico, l'altro, che questo trascende, di simbolismo psicologico e lirico. Le risonanze di quel paesaggio di Bernanos — con toni alla Montale — si spiana in una luminosa oggettività a una sola dimensione, a una abbacinante naturalità, a un freddo paesaggismo.

Mouchette: " La riflessione le è cosí poco famigliare che non ha alcuna coscienza dello sforzo che fa per capire. Se le capita di evadere spesso da sé, grazie al sogno, ha perduto da gran tempo il segreto di quelle strade misteriose per le quali si rientra in se stessi ". Ancora: " Indubbiamente, le è già accaduto di pensare all'amore; ma per vincere una rivolta fisica ch'ella non riesce a dominare, e di cui segretamente si vergogna, deve sforzarsi a immaginare esseri il piú possibile differenti da quelli che la circondano, e la sua immaginazione è, cosí, in breve esaurita ". Il mondo psicologico di Mouchette è regolato da una estroversione cupa e rassegnata, laddove quello della piccola, piú civile e " sensibile " (estremamente, a causa della sua condizione borghese) Paulette, per sopravvivere allo strazio di una impressione stampata indelebilmente nella memoria, è vincolata di continuo, in una sadica dolcezza, in una allegria pensosa e crudele, in una angosciata introversione, ad un atterrito assillo... ed il suo atto di ribellione inconscia non è già, come in Mouchette " una rivincita di umiliazioni cosí antiche che la sua coscienza le accettava supine, vi trovava talora la propria quiete, un'inconfessabile dolcezza " (il non-rimorso, in Mouchette, di essersi concessa ad Arsenio), ma una rivincita, ecco, — sempre di " inconfessabile dolcezza " — di umiliazioni recenti, di odi e dolori visibili ancora, quelli della guerra.

" E sopratutto ", Mouchette, " non ha mai pianto in sogno. Piangere dormendo! Da dove vengono queste lacrime disgusto-

se? ", *Paulette invece grida e piange nel sonno, per gli incubi che le ritornano.* " *Chi pronunziasse* " *davanti a Mouchette* " *il termine di verginità la farebbe sorridere goffamente. Quello di purezza non evoca molto di piú che l'immagine fisica di un'acqua chiara, o, ancora piú ingenuamente quella delle belle fanciulle che ogni nuova estate riporta nei castelli dei dintorni, vestite di stoffe fresche, con le loro lunghe mani che indugiano agli sportelli delle vetture, le loro voci ridevoli e dolci. Ma, indubbiamente, quel grande orgoglio che lei ha nutrito in segreto, l'orgoglio affamato al quale nessun essere al mondo ha gettato l'elemosina di una vera gioia, che lei ha dovuto nutrire a sue spese, nutrire della propria distanza, ha trovato nella puerile e brutale rivelazione dell'integrità fisica ciò che gli mancava per dischiudersi... L'oltraggio che le è stato fatto l'ha come sorpresa nell'esaltazione del suo umile fervore, e non può provare per chi ha forzato la sua carne un vero odio... Ma la vergogna che gliene resta è di un genere sconosciuto perché, fino a questo momento, lei ha temuto e disprezzato i suoi carnefici... O maledetta infanzia che non vuole morire!* " *Motivi ricorrenti in Paulette; la cui infanzia non è voluta morire neppure dinnanzi all'immagine della morte e anzi da questa — in un vergognoso pudore di* " *genere sconosciuto* " *— trae sorgente di vita e forse di speranza (la mamma forse non è morta), sotto* " *il sole di Satana* ".

La madre di Mouchette è in fin di vita. " *Sarebbe ora di chiamare il dottore* ". *Quelli di casa, come in* Giochi proibiti, *fan* " *finta di niente* ": " *non per cattiveria, nemmeno per avarizia; ma per quella stupida cocciutaggine che tien luogo di riflessione* ". *Perché sono avvezzi all'immagine della sofferenza.* " *Tenerezza incomprensibile, insolita* " *nella voce dei trapassanti; grottesco e desolazione disperata si fondono in straziata santità. Dice la madre di Mouchette:* " *E' la volta che muoio. Ho le gambe tutte intorpidite. E' brutto morire bevendo il cicchetto, però non sono mai stata un'ubriacona, lo sai. Pazienza!* ". *Nel film, resta il grottesco, a simbolo della* " *ribellione* " *di Paulette. Mentre Michel sta recitando le preghiere pel fratello, guarda avidamente un topolino che striscia sulla tavola, pensa al grande piacere che procurerà all'amica, donandoglielo.*

" *Il perché — nell'imminenza del suicidio di Mouchette — la domanda terribile, inesorabile,... non arrivò fino alle sue labbra. Nasceva dentro di lei, non formulata, come una mina che scoppia sott'acqua, e l'orecchio non ne ha avvertito che il sordo rumoreggiare, mentre l'onda irresistibile già sale dall'abisso mu-*

to ". Il suicidio di Mouchette sarà la memoria salita alle labbra di Paulette, gridata tra le lacrime e fuori dell'orribile sogno di morte e di cattiva dolcezza, sarà la raggiunta consapevolezza di un dolore, di una disperazione magari. Se l'idea della morte liberatrice riempirà Mouchette di acuta tenerezza, la certezza della morte della madre non sarà in Paulette così vibrante di religiosa fermezza e di fede.

Giuseppe Turroni

Incontro con Charlot di Saba e Crane

Riuscire a comunicare un sentimento, un pensiero, un'immagine, fin dal primo incontro, all'uomo sprovvisto di preparazione, come all'intellettuale, è dono destinato a pochi artisti. Dare non solo la soddisfazione della lettura, sibbene una intuizione che, lievitando nuovamente, ritrovi la strada dell'espressione.

Chaplin possiede un tale dono. Forse lo merita, poiché non ha mai difeso, con una scorza di aristocraticità, la linfa della poesia; anzi ha stimolato l'incontro, ricorrendo alla suggestione — quando non è oratoria — dei sentimenti. Ha rivelato, sotto l'impuro delle note affettive, il puro della poesia.

Puntando sulle smorfie clownesche, sulle capriole mescolate alle lacrime, su pensieri banali uniti ad altri elevati, sull'armamentario della commozione, è riuscito a convincere; a dispensare poesia a tutti. Anche ai poeti.

Chaplin possiede, per intero, il senso della comunicazione, se riesce a donare ai poeti, che, già per loro conto danno tanto, scavando e riscavando nella realtà, spinti da un oscuro richiamo, per giungere a raccogliere frammenti di verità.

Solo i bimbi, e i poeti veramente dotati — coloro che, dopo aver a lungo meditato, sono giunti a risolvere ogni sentimento nella semplicità, smorzando gli stridori, uniformando le tinte — lo posseggono completamente.

L'interpretazione di Chaplin come di un fanciullo è di Eisen-

stein: un kid *ricco di una sua vecchiezza, un fanciullo, nato da razza d'antica civiltà e d'eterna miseria, con i presagi del futuro e le vicende del passato nello sguardo.*

E' la fanciullezza di Charlot a colpire gli uomini; è la vecchiaia, nascosta dietro, ad affascinare i poeti.

La speranza e la disperazione del cercatore di The gold rush *hanno stimolato Umberto Saba e Hart Crane, due poeti, di ricca e personale vena, posti al limite della tradizione del loro paese.*

La composizione di Saba è una filigrana dolce di versi, una traduzione, su ritmo tremante, delle immagini filmiche.

Si vede
Una catena di monti coperti
Di neve.
Al passo
Mortale, in fila interminabile
Incappucciati, ad orsi assomiglianti,
Uomini vanno
E vanno
Senza un gesto perché il vicino rotoli
Al basso.
C'è l'oro oltre quel passo,
E chi mette la vita ad arrivare
Là dove giungere prima sognò,
Pare un giusto se a chi cade rifiuta
Soccorso. Muta
Il quadro. Solo i ghiacciai frananti,
In corta giubba e bastoncino, appare
Charlot.
La vecchia
La malinconica Europa, in lui tutta
Si specchia.
E' triste,
Cosí triste che appena ne puoi ridere
Mentre « Che uomo è quello? » ti domandi,
Per deformati,
Strisciati
Passi egli muove tra i mostri a impossibili
Conquiste,
Nel suo fragile insiste
Equilibrio; se fa il nemico spesso
Cadere, è sempre là dove ha bisogno
Di non essere; a pugno di cui sta morte
Campa; e, per sorte,
Dei mucchi d'oro che sono i piú grandi,
Della donna piú fulgida ha il possesso...
In sogno.
Non piange
Se ogni oggetto a cui chiede egli un appiglio

Si frange.
In volto,
Sotto il cappello a bomba un poco obliquo,
Ha gli occhi attenti del cane che in fretta
Va per paura.
Oscura
E' la sua pena, e forse invece d'essere
Raccolto,
O almeno ucciso. E' molto
Triste Charlot; né piú lieto sei
Quando bella ventura ei coglie il frutto,
Ha cosí buona, ha cosí troppo buona,
Che al cuor, se dono
Qualcosa ancora, è un'angoscia stretta.
Ha quanto è l'oro in America, ha lei,
Ha tutto.
Charlot,
Ogni emigrante che ha fame il tuo sogno
Sognò.
Ritorna
Sopra il vasto, lucente transatlantico
Alla sua Patria, e come un gran signore
Charlot è lelice.
Chi dice
Questo? Il suo volto è come il cielo splendido
Che aggiorna,
La sua persona adorna
Di una due pellicce, non lo tocca
Cura, inchinato va fino alla porta
Della cabina come un re; là il resto,
Appena il resto,
D'un sigaro gli appare; a lui con cuore
Di povero si spiega, ed alla bocca
Lo porta.
Charlot,
Non v'è uomo che sia di te piú povero,
Lo so.

La poesia di Saba, di un tono discorsivo, non è tutta felice. Il motivo dell'infelicità charlotiana si distende in toni a volte di facile musicalità, senza riuscire ad accentrarsi in immagini, pregnanti del significato del film. E' un componimento di vibrazioni ora piú alte, ora inficiate di prosaicità, ora tenute sulle melodie d'un discorso confidenziale, con linee sfumate e dolci, che creano una sospesa atmosfera.

A Saba interessa il ritmo, piú del nucleo umano. Scioglie, quindi, il dolore tragico delle immagini filmiche in un'aria vaga, indecisa e sfumata. Invero i modi e le forme della poesia del

triestino, racchiusi in un'ampolla tenue, sono lontani dai disperati, per troppa pietà, gridi di Chaplin.

L'insieme prende ed afferra; ma nessun verso ferma e s'incide.

Saba guarda; sottolinea i particolari con cura, specie la prima apparizione, piena di affetto, del personaggio: « In corta giubba e bastoncino, appare Charlot ». *E son versi che rendono il senso di sprovveduta arrendevolezza dell'uomo, messasi, inerme, tra i cercatori d'oro* « a orsi somiglianti ».

La parola che si accampa nell'intero componimento, insinuandosi tra verso e verso, è la tristezza che pare riempire il nome stesso. Quello Charlot, staccato, abbandonato in un brevissimo, e pur spaziato, versicolo.

E' un presagio, non ripreso nel resto della composizione e poeticamente sviluppato.

Dopo Saba, Hart Crane ha parlato di Charlot, in una poesia, intitolata " Chaplinesca " e raccolta in " Nuovissima poesia americana e poesia negra " (a cura di Carlo Izzo, Guanda 1953). Non è di facile acquisizione, come la conquista delle immagini dello schermo; ma una volta intesa, ripaga d'ogni fatica.

Eliot ha parlato delle tre strade, aperte davanti al poeta.

La prima è la voce dell'artista stesso che si confessa, e scrive, chiuso in ideali di solitudine, la propria biografia sentimentale.

La seconda, più avanzata, è quella del poeta, che, fatta luce sul proprio dramma privato, passa agli altri. Ha occhi ed attenzione solo per il simbolo, per il personaggio, per l'immagine, che esprima, in modo udibile a tutti, la propria tematica.

Da una posizione di sfogo passa ad un atteggiamento critico verso le proprie costanti e verso la società. Non piange più, inutilmente, sui propri dolori, ma cerca di dar loro un significato ed una direzione.

La terza voce è l'arte drammatica in versi, che si esprime attraverso una storia. La strada più adatta al nostro tempo è la seconda. Crane l'ha capito, scegliendo un simbolo d'umanità sofferente, e sistemandolo in un paesaggio concreto, in un tempo preciso.

Col personaggio, cui dona voce sicura, fa il ritratto della propria esistenza, e la presentazione dell'altra faccia dell'America, quella che tanti scrittori di lingua inglese non sono riusciti a scoprire.

La vita d'altri poeti nordamericani è legata, o per consen-

timento o per reazione, all'ansito furioso delle grandi metropoli; sono pieni dell'idea, del mito dell'America. Quella di Crane è solitaria e lontana. Non assente: dietro i suoi versi è il paese che sta assestandosi, percorso dalla crisi di vitalità dell'età del jazz, con le saghe dei gangsters e le follie per il divismo. L'America cerca di vivere impetuosamente, trovando la macchina, il conformismo del divertimento, non la serena espansione individuale, da per tutto.

Crane lo sente in forma drammatica, nella vita e nella poesia la quale, ha scritto Allen Tate, « ha un valore morale altissimo: essa ci rivela i nostri difetti spinti all'eccesso ».

L'intera biografia di Crane, incapace di far fronte " frontalmente " alla società in cui è cresciuto, conferma la sua poesia. Raramente l'equazione " letteratura come vita " ha un risultato altrettanto esatto, come in questo caso. E così doloroso.

Nato, nel 1899, nell'Ohio, vive una giovinezza infelice in una famiglia sbagliata. Traccia della felicità, che ogni gioventú possiede e da lui non vissuta, è nei tentativi di Crane, nei vari lavori di stampatore, di operaio, di giornalista, di impiegato; è nei versi, che corrono verso una china di tristezza, non evitata.

La sua poetica non respira i fiumi, i monti, i ghiacciai, le case, le strade, come quella dei giovani della generazione del " New Deal ".

I luoghi deserti, le viuzze malandate, incassate nelle propaggini estreme dei grandi corsi, i porti, le visite alle tombe dei poeti amati, il senso dell'uomo sconfitto, la vitalità degli amori giovanili, ormai dispersa, contribuiscono alla storia della sua poesia e della sua vita.

Anche " Chaplinesca ". Non tra i suoi risultati piú alti, ma indicativa del timbro poetico di Crane, soffusa com'è di toni teneri e virili, angosciati e pacati, risolti in immagini chiuse in un ritmo aspro ed energico.

La sua testimonianza su Chaplin dice molto di piú — e meglio — di un lungo saggio analitico.

Il poeta ha pietà per Charlot, che nulla possiede se non le tasche stracciate, troppo grandi, e piene di vento.

> Facciamo i nostri miti compromessi
> Soddisfatti dalle consolazioni casuali
> Che il vento deposita
> In tasche sfondate e troppo grandi.

Ma, anche il piccolo uomo, ha, coperto di stracci, un grande cuore. Solo quando nessuno lo guarda, rivela i sentimenti, perché ha troppa paura delle risate di scherno, delle beffe.

Perché possiamo ancora amare il mondo, noi, che troviamo
un micio affamato sugli scalini, e sappiamo
Trovargli un rifugio dal furore della strada,
o il riparo di caldi gomiti sbrindellati.
Camminiamo di sghembo, e sino al sorrisetto conclusivo
Proroghiamo la sentenza del pollice inevitabile
Che piega lentamente verso di noi l'indice grinzoso
E affrontiamo l'ottusa occhiata strabica con quale innocenza
E quale sorpresa!

Il tono, indebolito negli ultimi versi, si rialza, poi, per un filo di meditazione, che lentamente si fa strada, giungendo ad imporsi.

E tuttavia questi bei mancamenti non sono menzogne
Né lo sono le piroette di un bastoncino flessibile;
I nostri omaggi non sono, in certo modo, un'impresa.
Possiamo eludervi, e ogni cosa tranne il cuore:
Che colpa ne abbiamo se il cuore continua a vivere.

Charlot non abbandona i sentimenti, lasciandoli al vento, che tutto porta via, perché non sono menzogne sovrapposte dall'esterno, non sono pose di copertura su riflessioni morali. Sono l'espressione dell'anima; e se, questa, è salda, sotto la pacata scorza della misura, che è indice di maturità, vi sono i sentimenti, che trasformano la vita, da minaccia a fiducia, mutando i contorni anche del vicolo triste, della periferia della grande città.

Il gioco esige smorfie di sorriso; ma abbiamo veduto
La luna in vicoli solitari fare
Una coppa di riso d'una pattumiera vuota,
E tra ogni strepito d'allegrezza e questua
Udito un micio miagolare nel deserto.

Dopo la rappresentazione e l'illuminazione di una situazione umana, Crane rasserena i sentimenti in una pace dolce d'idillio; ma idillio non in senso arcadicamente letterario. Il poeta non è pago del quadro; e di esso si serve per far risaltare, più profondamente, la parte di verità che gli preme consegnare alla testimonianza poetica. E pur abbandonandosi alla nota paesaggistica, non perde, con l'occhio, il motivo centrale della composizione; anzi, lo rafforza: è un paesaggio vivo, una rifrazione del sentimento dell'uomo, che in esso respira e si apre, secondo un disegno realista. Non è un contorno vago e indeciso, nato da suggestioni letterarie; è solo un altro aspetto del tema cantato.

Francesco Bolzoni

I LIBRI

JOHN MONTGOMERY: *Comedy Films,* Preface by Norman Wisdom, George Allen and Unwin Ltd, London, 1953 (I[a] edizione, London, 1951).

« *This is a factual and not a critical account of the history and traditions of the comic film* ».

E i fatti, cosí, ci passano sotto gli occhi. Di qui l'importanza di questo libro del Montgomery, fonte preziosa di informazione storiografica.

John Montgomery è scozzese, nacque ad Edimburgo nel 1916. Dopo il tirocinio scolastico, andò a Shepperton, agli studios di « Sound City », in qualità di assistente nel servizio stampa e pubblicità. Finchè, nel 1936, giunse ad essere il piú giovane addetto stampa dell'industria cinematografica britannica. Dal 1940 al 1946, durante la guerra e dopo, serví nel reggimento reale del Sussex. Nel 1946 ritorna alla pubblicità e agli archivi storici del film di Nettlefeld a Walton sul Tamigi. Si decide, alfine, ad abbandonare la pubblicità e viene a Londra dove pubblica, siamo nel 1953, il suo primo libro intitolato *Two Men and a Dog,* nonché la seconda edizione di *Comedy Films.*

Comedy Films, che appare con la presentazione di uno dei piú celebri comici inglesi, Norman Wisdom, presenta un panorama esaurientissimo del cinema comico a cominciare dalle prime comiche (Charles Prince, 1910, André Deed, 1912, Tontolini, John Bunny, Fred Evans etc.) per arrivare — attraverso Max Linder, Mack Sennett e Fatty — al genio di Charlie Chaplin, definito « the perfect clown », ed ancora a Buster Keaton, Harold Lloyd, al film comico inglese, a Bob Hope, Walt Disney, i Marx, Fernandel, Totò e molti altri.

Il libro, comunque, non si limita ad una semplice elenca-

zione di fatti e di date, il che ovviamente sarebbe troppo dichiaratamente semplicistico, ma, ad onta della iniziale dichiarazione dell'autore, cerca di sceverare i problemi, le epoche, gli ambienti, fornendo in questo modo la completa « atmosfera » di una età, la fedele rievocazione dei vari periodi e delle diverse esperienze attraverso le quali è passato il film comico.

Sarà forse da rimprovevare al Montgomery il vizio di una « aderenza » fin troppo stretta ai fatti, che spesso fa dimenticare (ma il risultato di questa dimenticanza fa già parte del nostro desiderio di lettori piú che di una deficienza dell'autore) una piú generale (e, al tempo stesso, « circostanziata ») visuale del vasto campo d'azione offerto dal film comico. Difetto d'impostazione che — come già mi capitò di dire su questa stessa rivista a proposito di un libro del Barker sugli Olivier — dipende anzitutto da un modo di vedere le cose ch'è precipuo appannaggio d'una tradizione britannica » per la quale, dall'esame dei fatti, scaturisce implicitamente la critica ai fatti stessi (1).

Comedy Films si divide nel corso di oltre trecento pagine intercalate da interessanti illustrazioni fuori testo, in diciannove capitoli (*The First Comedies; The Hepworth Story; The Fun Continues; Early Film Studios; The Rise of the American Film; The Keystone Touch; Chaplin, the Perfect Clown; Harold Lloyd; The Roaring Twenties; The end of visual Comedy; All Talking!; The Thirties; The British Quota Boom; Crosby and Company; Walt Disney; The Eccentrics; The Forties; The Summing up; Flashback*), seguiti da una bibliografia ridotta all'essenziale ma assai interessante, in cui figurano opere di Chaplin e su Chaplin, di Sam Goldwyn, Peter Noble, Roger Manvell, Paul Rotha, Gilbert Saldes, T. Huff, D. Taylor ecc.

E, tanto per avere un'idea di come viene trattata la materia dell'autore, penserei non inutile soffermarsi un istante, tanto per fare un esempio, sul capitolo dedicato a Chaplin.

L'accuratezza minuziosa del Montgomery giunge fino a citare il testo del primo telegramma inviato da Mack Sennett a Chaplin dopo l'episodio, ben noto a tutti, del debutto dello stesso Chaplin in America con *A Night in an English Music Hall*:

« ARE YOU THE MAN WHO PLAYED THE DRUNK IN THE BOX IN THE ORPHEUM THEATRE THREE YEARS

---

(1) Né vorrei rifarmi, per confortare questa ipotesi, alla tradizione documentaristica inglese, sia essa la « scuola di Brighton » o le successive, la quale comunque è chiara dimostrazione di quanto detto, per ciò che riguarda il film realizzato.

AGO STOP. IF SO WILL YOU GET IN TOUCH WITH KESSEL AND BAUMANN LONGACRE BUILDING NEW YORK. MACK SENNET ».

A ciò seguono parecchie battute del colloquio tra Chaplin e Kessel-and-Baumann, colloquio che lo porta al debutto cinematografico — nel 1913 — con *Making a Living,* insieme a Virginia Kirtley, Henry Lehrman e Alice Davenport.

Sempre circa il periodo « Keystone », viene elencato il « cast » completo di *Tillie's Punctured Romance* (Marie Dressler, Charlie Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Edgar Kennedy, Minta Durfel, Charlie Murray, Charlie Chase, Harry Mc Coy, Chester Conklin) e, attraverso una documentata descrizione del periodo « Essanay », si giunge ai film fatti da « Charlie » per la « Mutual » (*The Fireman, The vagabond, One A.M., The Count, The Pawnshop, Behind the Screen, Easy Street, The Cure, The Adventurer*). Poi, la « First National Corporation » per la quale Chaplin, oltre ad alcune interessantissime comiche (*A Dog's life, Shoulder Arms, Sunnyside, A Day's Pleasure, Pay Day ecc.*), realizza un paio dei film a lungometraggio che fanno prevedere con esattezza i termini della sua futura espressione poetica: *The Kid* e *The Pilgrim.*

Attraverso i capolavori successivi, da *The Gold Rush* (1925) a *City Lights* (1931) a *Modern Times* (1935), si arriva fino a *The great Dictator* (1940) e poi a *Monsieur Verdoux* (1947).

Non molte parole vengono spese, invero, circa il valore espressivo e poetico dell'opera di Chaplin. Ci si limita, perciò, a citare quanto Chester Conklin ebbe a dire nel 1916: « *Without a doubt, the one person who has been most successful in making people laughs is Charlie Chaplin. ...He is the most successful public - ticker in the World* ».

Lo stesso discorso, piú o meno, viene fatto per Harold Lloyd ecc., fino ad arrivare a Walt Disney, ai Marx e via discorrendo. Ragion per cui può risultare molto chiaramente come l'autore sia, in certo senso, legato e circoscritto dalla sua fobia documentaria e storiografica.

E vorrei a questo punto osservare che del suddetto « éffort » cronachistico si è fatta erede la maggior parte della critica nostrana, fregiandosi non certo a diritto del nome di « critica », ma nascondendo dietro di essa degli interessi esclusivamente storiografici.

Tito Guerrini

I FILM

This is Cinerama
(Questo è il Cinerama)

Origine: U.S.A., 1953 - *Produzione*: Stanley Warner Corp. - *Produttori*: Lowell Thomas, Merian C. Cooper - *Fotografia*: Harry Squire - *Disegni*: Mario Larrinaga - *Musica*: Louis Forbes - (*Programma composto da*: « Prologo », « Il bolide atomico », « La danza del Tempio », « Le cascate del Niagara », « La corale di Long Island », « I canali di Venezia », « Parata a Edimburgo », « Corrida a Madrid », « Danze spagnole », « Coro dei piccoli cantori di Vienna », « I giardini di Cipro in Florida », « La bella America »).

Nella tradizionale penuria estiva di film di un certo rilievo è giunto, come un presagio di sventura, questo mastodontico e irritante Cinerama, testimonianza triste di come la nostra epoca tenda anche nel campo dei linguaggi artistici piuttosto al raggiungimento della quantità che della qualità, al conseguimento del colossale e dello stupefacente in senso meramente esteriore, quasi che la vastità e l'intensità delle dimensioni del dramma dell'esistenza non fossero materia inesauribile per l'arte. Sono ormai molti anni che il cinema, inteso come fenomeno collettivo, mostra chiaramente di voler sacrificare le intenzioni artistiche a quelle spettacolari e che la ricerca del massimo naturalismo spinto all'estremo, caratteristica dei primi cinquanta anni di vita, ha fatto posto a un'ansia di ipernaturalismo: immagini enormi, suoni acutissimi, e ogni sorta di suggestione posta in opera contro il povero spettatore per renderlo supino e indifeso di fronte alla aggressività di immagini gigantesche in cui domina la ricerca di effetti sempre piú appariscenti e roboanti. Ultimo ritrovato è dunque questo triste « cinerama », dei cui precedenti storici (da Grimoin Samson a Gance) faremo grazie ai lettori: immensa immagine, ottenuta con tre camere da proiezione cioè formata sostanzialmente da tre immagini di film normale poste verticalmente l'una accanto all'altra su uno schermo concavo con i lembi avanzanti ai lati dello spettatore. Il quale, in conseguenza del debordare dell'immagine dal campo visivo, dello svolgersi dell'azione filmica « ai suoi lati », del suono stereofonico, dovrebbe sentirsi al centro dell'azione stessa, partecipando ad essa (ed infatti il cinerama sorse, su schermo circolare, per la famosa illusoria ascensione in mongolfiera). Tenendo pre-

senti le ragioni storiche del suo manifestarsi, esaminiamo anzitutto il cinerama sotto un profilo tecnico e psicologico nei confronti dello spettatore. Allo stato attuale, esso è ben lontano dal raggiungere una soddisfacente perfezione tecnica: le tre immagini che compongono l'unica immagine finale non raggiungono una continuità visiva, né come qualità fotografica di ciascuna di esse nei confronti delle altre né soprattutto per invisibilità delle « giunture », cioè dei lati di congiunzione delle immagini, né per stabilità delle immagini stesse. Esse appaiono infatti tremolanti, di differente luminosità e grana cromatica, e soprattutto in assoluta discontinuità « grafica »: si assiste come alla formazione sullo schermo di forme d'uomo anticipatrici di quelle dei marziani dei romanzi di fantascienza: in cui sulle gambe (figuranti, per esempio, nell'immagine a sinistra) si innesta con suggestivo effetto il capo (figurante nell'immagine di centro) con totale scomparsa del tronco (« mangiato » dalla congiunzione delle immagini). Inoltre le caratteristiche dell'immagine variano profondamente a seconda del rapporto spaziale tra lo schermo e lo spettatore. Esiste ovviamente anche nel film normale un « punto ideale » in cui lo spettatore realizza nei confronti dell'immagine le migliori condizioni di visibilità, ma il suo rapporto spaziale con essa non determina sostanziali varianti sulla natura della visione. Viceversa per il cinerama esiste soltanto una ristretta zona in cui il rapporto spaziale schermo-spettatore realizza condizioni di visibilità, che presentano tutti i difetti suddetti oltre ad una notevole distorsione delle immagini laterali. Al di fuori di tale ristretta zona tale distorsione conferisce alle immagini apparenze addirittura grottesche e per una decentrazione dello spettatore dall'asse contrale dello schermo si determina uno squilibrio enorme tra l'immagine parziale a lui piú vicina e le altre. E la cosa non può essere considerata di poco conto in un tipo di spettacolo che aspira ad un largo incontro con le preferenze plateali. Agli effetti linguistici il cinerama, pur non presentando alcun vantaggio od evoluzione nei confronti del film normale, segna delle esiziali limitazioni: quasi scomparsi, per ovvie ragioni, i movimenti della camera, e reso lentissimo dalla vastità dell'immagine il tempo di lettura dell'inquadratura, l'immagine stessa risulta di una estrema staticità. Non « compensate » ovviamente dalla qualità dinamica del montaggio che può dirsi addirittura scomparso come mezzo espressivo. Anche il tanto decantato effetto di « immissione nell'azione » dello spettatore, ha per fondamento una serie di violente suggestioni psicologiche il cui effetto svanisce in buona parte non appena si sia determinato un certo processo di assuefazione dello spettatore all'immagine e al suono, e svanisce addirittura del tutto se lo spettatore si trova ad una distanza notevole dallo schermo: in tal caso infatti l'elemento distanza annulla il debordare dell'immagine dal campo visivo, annulla la presenza di immagini « laterali », e riduce notevolmente l'effetto stereoscopico del suono. Del resto chiunque sa che anche nel film normale le immagini dell'inquadratura, prive di riferimenti di grandezza, sono al di fuori di ogni dimensione spaziale: perciò la « colossalità » delle immagini del cinerama è un fattore inesistente in senso espressivo e la cui intensità psicologica scompare rapidamente attraverso

un graduale processo di assuefazione. Pur avendo riaffermata varie volte la indipendenza dei valori stilistici dai fatti tecnici, e pur avendo riaffermata in sede teoretica la possibilità del raggiungimento dell'arte attraverso qualsiasi linguaggio (anche attraverso il cinemascope ad es. di cui pur abbiamo posto in evidenza le contraddizioni linguistiche e i pericoli), siamo pertanto costretti a negarla in modo assoluto al « cinerama », in quanto esso non si profila come un nuovo linguaggio, ma come una « dilatazione », per fini spettacolari di gusto quanto mai dubbio, dell'immagine del film normale. Esso è in sostanza uno spettacolo che per aspetto e natura avvicina tristemente il cinema al baraccone da fiera o alimenta l'equivoco del cinema come mezzo meccanico di riproduzione, peraltro di scarsa efficacia, di spettacoli espressi in altro linguaggio.

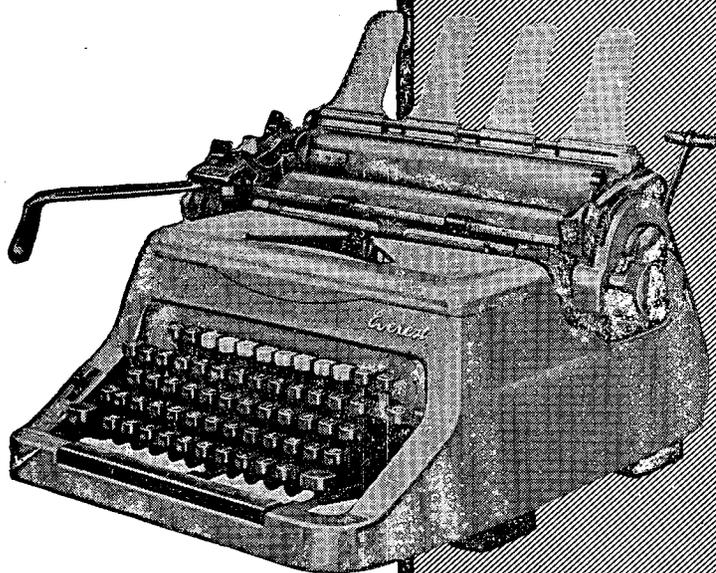
Il programma di *Questo è il cinerama* è al riguardo assai indicativo: la prima parte consta di una introduzione storica di paurosa superficialità e dai molti errori; di una evoluzione sull'otto volante, dai grossolani effetti psicologici, di una statica e pedestre riproduzione di una funzione religiosa e di una scena da opera lirica; di una ripresa documentaristica di una parata scozzese; e infine di una stucchevolissima rivista acquatica. La seconda parte di un itinerario turistico attraverso gli Stati Uniti in cui, a prescindere dall'interesse sociale e culturale della materia, il mezzo usato offre soltanto qualche fuggevole suggestione nella vastità di certe riprese aeree.

Troppo poco evidentemente per tanto rumore; anche perché noi preferiamo sempre e troviamo piú suggestive, anche sotto il profilo meramente figurativo le inquadrature « piccole », in bianco e nero, « piatte », di *The man of Aran* di Flaherty o di *Tabu* di Murnau.

Nino Ghelli

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

Tipografia Giustini - Roma

STANDARD 92

mod. K. 2

Everest

macchine per scrivere e da calcolo

mod. Z 5-R

perfettissimi strumenti di scrittura e di calcolo che offrono una capacità di lavoro atta a risolvere con rapidità e praticità tutte le esigenze di un ufficio moderno

mod. M. 53

SERIO S.p.A. MILANO

STABILIMENTI MILANO CREMA